REVUE DE L'ART CHRÉTIEN

BI-MENSUELLE
52me ANNÉE. — 5me Série

Tome V. — (LIXme de la collection)
5me livraison. — SEPTEMBRE 1909

Une Bible Angevine de Naples au Séminaire de Malines.



LA Bibliothèque du Séminaire de Malines possède une belle bible à miniatures [1], dont au moins deux pages paraissent être exécutées sous le règne de Robert I d'Anjou, roi de Naples. Elle est, peut-on dire, totalement inconnue, malgré l'intérêt qu'elle présente pour l'histoire de la miniature napolitaine.

§ I. Description du manuscrit.

C'est un manuscrit sur parchemin, grand in-folio (0m,42 × 0m,28), non folioté. Sa reliure, qui était moderne et ne présentait aucune marque de provenance, a été renouvelée récemment. La tranche du volume était dorée sur ses trois faces. La tranche de tête et la gouttière portaient un blason, mais c'est à peine si l'on en distingue encore les traces [2]. D'autres armes apparaissent à l'intérieur du volume, dans le bas de la décoration marginale, à la première page de chaque livre de la Bible.

Le texte est précédé d'un important frontispice : deux peintures de pleine page, placées en regard l'une de l'autre. Il commence par le milieu du VIIme chapitre du prologue à l'Écriture Sainte par saint Jérôme [1] ; suivent les différents livres de l'Écriture, dans un ordre très régulier. Chacun d'eux est précédé d'un ou plusieurs prologues, dont nous n'avons pas à examiner ici la teneur. Le volume se termine par un long lexique qui donne l'étymologie des noms propres de la Bible.

Sauf les lacunes que présente le début, le texte du manuscrit est demeuré intact. Toutefois quelques marges ont été moins respectées : à quatre endroits le bas de la page a été enlevé au ciseau, et dans quelques feuillets on remarque des découpures peu importantes.

Parmi les fragments découpés, un seul présentait peut-être de l'importance par ses enluminures décoratives : notamment le bas du feuillet sur lequel commence, au recto la seconde épître de saint Pierre et au verso la première de saint Jean. Les trois autres marges inférieures enlevées [2] n'avaient reçu probablement aucune ornementation, mais on peut se demander s'ils

1. Monseigneur Mierts, ancien président du Séminaire, a bien voulu me la faire connaître, et m'a procuré toutes les facilités pour son étude. Je tiens à lui exprimer ici ma vive reconnaissance.

2. L'azur y dominait, on remarque aussi des traces d'or dans le champ et quelques points de gueules sur la bordure.

1. Plusieurs feuillets manquent donc au début, entre le frontispice et la première page actuelle du texte. Le revers du second feuillet du frontispice porte des traces de couleur laissées par une page enluminée qui a disparu.

2. Dans les Paraboles de Salomon, chapitre V-XI, S. Luc, au chapitre VIII-IX et dans le lexique à la lettre I.

ne portaient pas quelqu'*ex libris* d'un possesseur ancien du manuscrit. Quant aux découpures des marges latérales ([1]), elles n'ont enlevé que des figures décoratives sans importance : un oiseau, et quelques motifs fantaisistes.

Les derniers feuillets du volume sont légèrement endommagés par des rognures, dont l'humidité a peut-être été la cause, et les premiers ont été attaqués par des insectes; des piqûres ont notamment détérioré la première page du frontispice. Pour le reste le volume nous est parvenu dans un état de conservation satisfaisant : on constate seulement des traces d'usure à certains endroits de la décoration et du texte.

Le manuscrit n'a pas d'autres peintures de pleine page que celles du frontispice, mais il est orné d'importantes lettrines et d'une décoration marginale très remarquable. Le texte est écrit sur deux colonnes, celui du lexique sur trois.

Une grande et belle lettrine avec scène figurée orne le début de chaque livre de la Sainte Écriture, la lettrine initiale de la Genèse *(fig. 5)* et celle du livre de Ruth comprennent même plusieurs scènes ([2]). Les prologues et chacune des lettres du lexique débutent par une lettrine dans laquelle est figuré un seul, parfois deux personnages. Il en est de même des psaumes 26, 38, 52, 68, 80, 97 et 109, ceux-là précisément que les psautiers italiens mettent d'ordinaire en vedette. Des lettrines moins remarquables, relevées par un simple dessin ornemental, sont employées comme entêtes de chaque chapitre de l'Écriture.

De chacune de ces lettres enluminées naît une tige, ornée de feuillages stylisés, de rinceaux et de dessins capricieux, qui fait bordure au texte. Cette tige s'épanouit, dans le haut et le bas de la page, en une ornementation dont la richesse varie d'après l'importance des lettrines qui lui donnent naissance.

C'est donc au commencement de chacun des livres de l'Écriture Sainte que ce dessin ornemental prend le plus de valeur. Là, dans les rinceaux aux courbes élégantes et variées, se jouent des génies et des êtres de toute nature, réels et fantastiques. Les personnages sont parfois groupés librement, de manière à représenter quelque scène de genre, un trait légendaire, un épisode de vie de saint. Parfois même les rinceaux forment encadrement autour d'un petit tableau qui se détache au milieu de cet ensemble décoratif.

Il est à peine nécessaire d'ajouter que l'artiste, ou plutôt un de ses aides, se sert aussi de son pinceau pour dissimuler, à de nombreux endroits, les légers défauts du parchemin. Une branche de feuillage, quelqu'animal réel ou fantastique, apparaissent alors dans la marge. Mais leur exécution est moins achevée et leur couleur moins vive : ces dessins secondaires ne sont pas relevés par ces ors brillants dont il est fait usage si largement ailleurs.

L'écriture du manuscrit est une gothique posée de moyenne grandeur : régulière, assez serrée, modérément anguleuse et ne présentant pas encore cet aspect de rondeur un peu lâche, qui caractérisera dans la suite la gothique italienne.

Le texte, écrit au moyen d'une encre qui a jauni très peu, est tout entier d'une seule main. Le scribe a d'ailleurs eu soin de nous fixer sur ce point. On lit à la fin de l'Apocalypse :

1. Dans les marges latérales des Actes, chap. XIII ; du prologue de l'épître aux Romains ; de l'Apocalypse, chap. VII-IX ; au-dessus de la tige qui prend naissance dans la lettrine I du lexique.

2. Les scènes illustrent d'ordinaire quelque fait rappelé au début du livre.

QUI SCRIPSIT SCRIBAT, SEMPER CUM DOMIMO VIVAT. JANNUTIUS DE MATRICE INCEPIT, MEDIAVIT ET FINIVIT HOC OPUS. DEO GRATIAS. AMEN.

Nous ignorons si le vœu de cet ouvrier de la plume s'est réalisé ; nous ne connaissons pas d'autres ouvrages exécutés par lui, soit après, soit avant le long travail dont il s'attribue ici l'exécution tout entière.

On peut se demander par quelle suite de péripéties a passé le volume qui nous occupe, avant de devenir la propriété du Séminaire de Malines. Est-il arrivé à Malines par l'entremise d'un prélat qui occupait le siège archiépiscopal ? Provient-il d'un monastère supprimé au XVIII[e] siècle ? A-t-il appartenu à quelque grand personnage attiré à Malines par la cour de Marguerite d'Autriche ? Rien ne nous permet de résoudre ces questions.

Le volume fait partie de la Bibliothèque du Séminaire depuis un temps immémorial, sans que l'on sache de quelle manière il y est entré. A la fin du lexique qui suit le texte de la Bible, un possesseur ancien avait pris la précaution de notifier son droit de propriété. Mais son écriture a été soigneusement enlevée, à la fois par un acide et par le grattoir [1]. Quelques lettres, dont il ne reste que des vestiges, paraissent appartenir au XVI[e] siècle.

Les possesseurs anciens du volume, suivant en cela l'usage général du moyen âge, ont d'ailleurs évité avec soin les surcharges à l'encre dans le corps du manuscrit. On s'en aperçoit entr' autres dans une correction apportée à une faute assez grossière du copiste. Celui-ci a donné partout le nom de Jérémie au livre de Néhémie. Or, l'erreur a été corrigée et encore d'une manière très discrète, la première fois seulement qu'elle se présente.

1. Mon collègue M. Bruylants, professeur de chimie physiologique, a bien voulu faire un essai, demeuré sans résultats, pour faire revivre l'écriture.

L'origine première du manuscrit est également assez énigmatique. Une miniature marginale fait connaître son premier possesseur Nicolas d'Alife et le nom d'un artiste enlumineur : Christophore Orimina on Aurimina de Naples (*fig. 3*). En outre, le frontispice (*fig. 1 et 2*) et diverses vignettes rappellent la dynastie angevine et notamment le roi Robert. Mais les armes de d'Alife, figurées dans le décor, recouvrent un blason plus ancien et Orimina n'exécuta pas à lui seul les enluminures.

Cependant, sans nous préoccuper pour le moment de ces questions, étudions d'abord plus en détail quelques-unes des scènes figurées.

§ II. Le frontispice.

I. *Tableau généalogique de la maison Anjou-Naples.*

Le frontispice nous intéresse ici tout d'abord. Sa seconde page (*fig. 1*) est consacrée aux souverains de la maison Anjou-Naples, tandis que la première glorifie plus spécialement Robert I, le troisième roi de la dynastie. Examinons d'abord le tableau généalogique, dont le sujet est plus général. On y trouve représentées jusqu'à cinq générations successives de la maison royale angevine.

L'encadrement, un simple filet rouge, est cantonné par le blason de Jérusalem [1], que les d'Anjou portaient dans leurs armes depuis Charles I. Au bas de la page, l'écu en losange des d'Alife. Il reparaît à l'intérieur, au bas de la première page de chaque livre de la Bible, mais sous des formes très variables et parfois manifestement fantaisistes. Il est d'azur, à la fasce d'or, accom-

1. Il a disparu sur notre cliché.

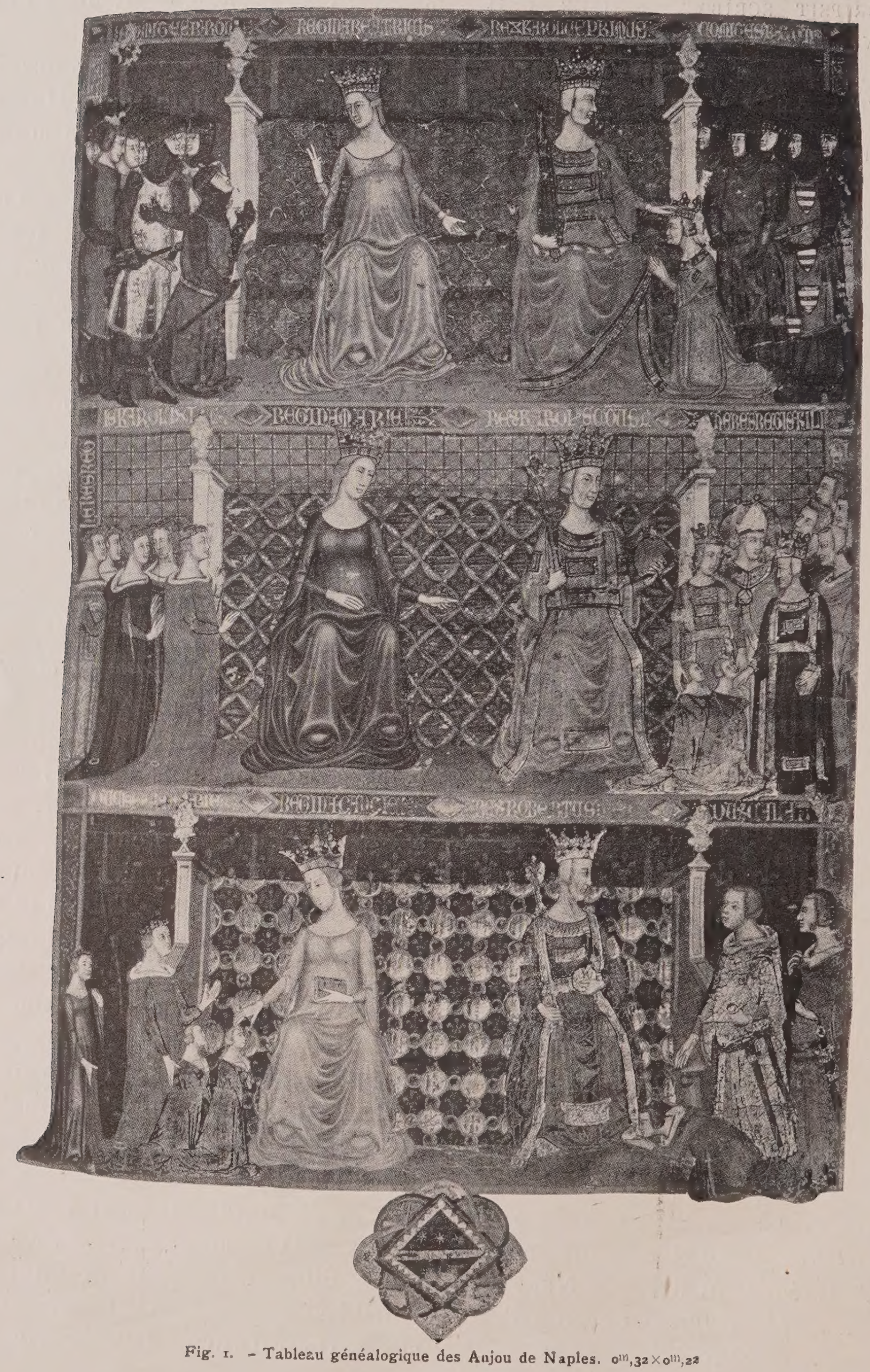


Fig. 1. – Tableau généalogique des Anjou de Naples. $0^{m},32 \times 0^{m},22$

pagné de six étoiles d'or, trois en chef, rangées en fasce et surmontées d'un lambel

de gueules à quatre pendants et trois en pointe (2 et 1), à la bordure endentée de gueules et d'argent. Ce sont là précisément, la bordure exceptée, les couleurs de la famille d'Alifio de la *Terra di Bari* [1]. Un blason plus ancien apparaît partout sous celui-ci. Il est d'or, à la jumelle de sable posée en bande [2]. Son exécution est presque partout postérieure à celle du décor environnant, excepté toutefois dans le frontispice et la vignette qui représente d'Alife *(fig. 5)*.

Le tableau même *(fig. 1)* est divisé en trois registres, surmontés chacun par une bande qui porte les noms des personnages représentés. Les registres sont parfaitement symétriques entr'eux : au centre un large banc, dont on ne distingue que les jouées terminales, sert de siège à un roi et une reine. Sur chaque côté se tient un groupe de personnages plus petits. Au-dessus des dossiers, le fond, parsemé de lis d'or sur azur, porte un lambel de gueules ; toutefois dans le registre central un décor fantaisiste remplace ce fond armorié. La draperie qui recouvre les bancs tout entiers, à l'exception des jouées, est damassée aux couleurs royales. Raide et sans plis, elle dissimule jusqu'au galbe du siège qu'elle recouvre.

Dans le registre supérieur figurent le roi Charles I († 1285) et la reine Béatrice de Provence († 1267). La croix de Jérusalem et le lis d'or sur champ d'azur, qui rappelle à la fois l'écu de Provence et celui d'Anjou, alternent sur la draperie. Le roi, vêtu de la dalmatique et du manteau royal aux riches orfrois, porte le bonnet sous la couronne d'or fleurdelisée. De la droite il tient le glaive, sans doute comme fondateur du royaume angevin de Naples, tandis que de la gauche il couronne son fils Charles II, agenouillé devant lui. Des comtes et des barons du royaume se tiennent sur le côté.

La reine Béatrice, ceinte elle aussi de la couronne royale, est assise à côté de son époux. D'une main elle appelle l'attention sur le couronnement de Charles II et de l'autre elle lève deux doigts vers un chevalier agenouillé devant elle, auquel elle paraît recommander son fils. Ce chevalier fait partie d'un groupe de barons et de comtes, pendant du groupe placé à côté du roi. La reine est vêtue de la cotardie, ample surcot, largement ouvert autour du cou, dont la jupe retombe librement sans ceinture et flotte du bas. Les manches sont pendantes à partir du coude et laissent voir un surcot de dessous de la même couleur gris-bleuâtre que la robe supérieure. Ce vêtement était en usage durant la première moitié du XIVe siècle [1].

Les comtes et les barons, debout de part et d'autre du trône, la masse d'armes à la main, portent une armure qui date de l'époque où l'ancienne cotte de mailles se transforme peu à peu en armure en fer plat. Leur haubert descend jusqu'aux genoux ; quelques-uns ont la tête et le cou découverts, mais la plupart portent un capuchon de mailles, retenu sur le front par un cercle d'or gemmé, et qui défend aussi

1. Manuscrit C. DE LELLIS, *Luoghi e famigli nobili di Terra di Bari* (fol. 47 et 56), aux Archives de l'État à Naples. M. L. Volpicella, directeur des Archives de l'État à Lucques, a bien voulu me donner ce renseignement.

2. Il trahit sa présence partout, soit par des points d'or qui percent sous l'azur, soit par deux lignes d'ombre, traces de la jumelle, visibles sur le revers des pages. Les teintes de son encadrement tranchent souvent sur celles du décor environnant, pour se rapprocher parfois de celles du feuillage qui dissimule les fautes du parchemin.

1. J. QUICHERAT, *Histoire du costume en France*, Paris, 1875, p. 190. On peut le trouver encore durant le dernier quart du XIVe siècle, comme dans le Triomphe de la mort au Campo Santo de Pise. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, t. V, 1907, p. 735.

le bas de la tête et le cou. Des rondelles s'appliquent aux épaules et des pièces plates protègent le devant du bras et de la jambe et recouvrent l'avant-bras et les mains tout entiers. La cotte d'armes, fendue à partir de la ceinture sur deux ou plusieurs côtés, est armoriée. Celle du chevalier agenouillé devant la reine est d'azur aux fleurs de lis d'or avec lambel de gueules. Elle nous permet de reconnaître Robert d'Artois, neveu du roi, vicaire général de Sicile depuis 1284 et régent du royaume à la mort de Charles I (1). C'est ce prince qui périt en 1302 à la bataille de Courtrai.

Les armures figurant dans certaines lettrines du corps du volume ne diffèrent guère de celles du frontispice. Toutefois de ci de là, notamment au début du livre de Daniel, on distingue la calotte de fer au-dessus du capuchon de mailles. Ailleurs, comme dans la décoration marginale à la première page du prophète Aggée, les chevaliers portent le heaume ovoïde orné d'une aigrette en éventail. Dans leur armure on distingue des genouillères et une ailette fantaisiste protégeant l'épaule. Tous les détails de costume peuvent se retrouver durant la première moitié, ou même dès le début du XIVe siècle (2) et, à leur aide, il serait difficile d'attribuer au frontispice une antériorité sur le reste du volume.

Il est intéressant de comparer les costumes que nous venons de décrire avec ceux qui figurent dans *les Statuts de l'ordre du Saint-Esprit*. Ce riche manuscrit, postérieur à l'année 1352, en laquelle l'ordre nouveau fut institué, est antérieur à 1362 et probablement même à 1356 (1). A cette date les modes s'étaient modifiées en plusieurs détails, depuis l'exécution du manuscrit de Malines. L'armure comprend maintenant des rondelles aux épaules et aux coudes et une bossette en saillie aux genoux. Des pièces plates, montées sur charnières, enferment comme dans une boîte le bas de la jambe et parfois aussi l'avant-bras. Le costume civil a des manches pendantes, devenues démesurément longues, tant chez les hommes que chez les femmes, la pointe du capuchon flotte également très bas. Les chaussures se sont allongées pour se rapprocher de la forme des chaussures à poulaine (2).

Les détails du costume concordent donc avec les autres éléments pour reporter la première origine de la Bible de Malines sous le règne de Robert I (+ 1343), quoiqu'elle ne fût pas exécutée complètement du vivant de ce prince.

Au milieu du registre central trônent le roi Charles II (+ 1309) et son épouse la reine Marie de Hongrie (+ 1323). La draperie du banc royal est damassée aux fleurs de lis de France et aux armes de Hongrie ancien : fascé de huit pièces d'argent et de gueules. Le roi, de même que Robert I dans le registre inférieur, est vêtu de la tunique et de la dalmatique, et ne porte pas le manteau royal. De la droite il tient le sceptre, le globe de la gauche. Une préoccupation dynastique apparaît dans cette scène, plus clairement encore que dans la précédente. Sur les deux côtés sont rangés les héritiers de Charles II : *heres regis Karoli secundi*, écrit le miniaturiste, dans son latin des plus incorrects.

1. L. CADIER, *Essai sur l'administration du Royaume de Sicile sous Charles I et Charles II d'Anjou*, Paris, 1891, p. 112.

2. Voir QUICHERAT, *ouvrage cité*, pp. 207 et suiv. ; G. DEMAY, *Le costume au moyen âge d'après les sceaux*. Paris, 1880, pp. 114 et suiv.

1. ERBACH VON FUERSTENAU, *Pittura e miniatura a Napoli nel secolo XIV*, p. 13, dans *L'arte*, 1905, t. VIII.

2. QUICHERAT, *ouvrage cité*, pp. 231, 236 et suiv. (année 1360).

Le regard et le geste du couple royal s'arrêtent sur le groupe qui se tient à leur gauche. On y voit le roi Robert et la reine son épouse, revêtus de riches tuniques et dalmatiques et ceints de la couronne. Robert porte en outre le manteau royal et tient la pomme d'or à la main. Les deux enfants, agenouillés devant eux et vêtus de riches habits en drap d'or, sont sans doute les petites filles de Robert et de sa première épouse Yolande d'Arragon (+ 1302). En 1330, deux ans après la mort de son fils Charles de Calabre, le roi les fit reconnaître comme ses héritiers devant les grands du royaume ([1]). Jeanne, l'aînée, avait alors quatre ou cinq ans. Sa sœur Marie, un enfant posthume, était née en décembre 1328. La manière dont elles sont représentées ici, toutes deux à l'âge adolescent, semble indiquer à elle seule, que le frontispice fut peint plusieurs années après que Robert les avait proclamés ses héritiers.

Derrière le couple royal se tient un jeune évêque nimbé, coiffé de la mitre et portant une riche chape au-dessus de l'aube blanche. Il ne faut pas être très familiarisé avec l'art italien, pour y reconnaître saint Louis, évêque de Toulouse, second fils de Charles II. Jeune encore, il renonça au trône et entra dans l'ordre des franciscains, permettant ainsi à son frère, moins âgé que lui, de faire valoir des droits au trône. Louis mourut en 1298 et, déjà le 7 avril 1317, il fut canonisé par le pape Jean XXII. Robert fit reproduire plus d'une fois son image. Il le fit représenter notamment par Simone Martini, sur le tableau d'autel de Saint-Laurent de Naples. L'évêque y pose la couronne sur la tête de son frère agenouillé ([2]).

1. C. MINIERI-RICCIO, *Genealogia di Carlo II d'Angiò, re di Napoli*, dans *Archivio storico per le provincie Napoletane*, 1882, t. VII, p. 674.

2. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, t. V, Milan, 1907, p. 593. Le même peintre, ou son frère Donato, représenta le saint dans la basilique inférieure d'Assise. *Ibidem*, p. 609. Dans la suite le saint fut représenté souvent par l'art italien. Voir S. REINACH, *Répertoire de peintures*, t. II, Paris, 1907, index des sujets.

Derrière le groupe princier que nous venons de décrire se tiennent des courtisans : l'un d'eux, à la figure maigre et allongée, aux cheveux gris, est coiffé du bonnet blanc et porte un manteau, à chaperon doublé de fourrure. De l'autre côté de la scène, à la droite de la reine Marie, se tiennent cinq princesses, le front ceint d'un diadème de roses d'or : le *chapel d'orfévrerie*, connu depuis le XIII[e] siècle, et très usité durant la seconde moitié du XIV[e] ([1]). Au-dessus d'un surcot, dont les manches en drap d'or aboutissent au poignet, elles portent un second surcot, damassé et sans manches, avec chaperon doublé de fourrure. Ce groupe représente également des héritiers du roi : *heredes regis*. La princesse la plus voisine de la reine rappelle la duchesse de Calabre, représentée plus bas, mais il est plus naturel de reconnaître ici des filles de Charles II et de Marie de Hongrie. Minieri Riccio en nomme précisément cinq : Marguerite, Marie, Blanche, Eléonore et Béatrice ([2]).

Au centre du registre inférieur figurent le roi Robert I (+ 1343) et sa seconde femme Sancie de Majorque (+ 1345) : *Zanzie*, écrit le miniaturiste. Abstraction faite de la couleur, qui d'ailleurs pourrait être fantaisiste, ils portent les mêmes vêtements et les mêmes insignes que Charles II et son épouse. La draperie qui recouvre leur large trône est damassée aux lis d'or sur champ d'azur, alternant cette

1. DEMAY, *ouvrage cité*, p. 103. Un disciple de Cavallini a donné au début du XIV[e] siècle la couronne de roses à des anges qu'il peignit sur l'arc triomphal de Santa Maria Donna Regina à Naples. VENTURI, *volume cité*, p. 165.

2. *Volume cité*, tableau I à la page 6, ANSELME, *Histoire généalogique de la maison royale de France*, Paris, 1726, t. I, pp. 400, 401, donne des détails généalogiques plus complets.

fois avec les armes d'Arragon : d'or à trois pals de gueules.

Le roi se retourne vers un prince, jeune encore, debout à sa gauche C'est son fils Charles l'Illustre, duc de Calabre. Il porte un surcot d'or doublé de fourrure et échancré sur le devant. Ce riche vêtement est muni d'un chaperon, dont les replis se développent largement tout autour du cou. Le surcot descend presque jusqu'aux pieds et ses manches pendantes découvrent le vêtement de dessous. De la gauche Charles tient la fusée de l'épée attachée à sa ceinture et de la droite il semble présenter un jeune homme à genoux qui baise les pieds du roi. Peut-être le miniaturiste est-il représenté ici. Derrière le prince un page, ceint de l'épée, tient le faucon sur la main. Le costume des deux personnages accessoires, tout en étant moins riche de couleur, ressemble par la coupe à celui du prince.

Le groupe opposé se compose de personnages féminins. On y voit la duchesse de Calabre, Marie de Valois avec une suivante vêtue de deux surcots, différents de couleurs. La suivante, dame d'honneur coiffée d'une couronne de roses d'or, porte la traîne de sa maîtresse.

Celle-ci est vêtue comme les princesses du registre central ; elle recommande à la reine ses deux filles. Jeanne, l'aînée, devait succéder dans la suite à son grand'père Robert I. Les deux enfants sont représentés dans la même attitude et portent le même vêtement que dans le registre du milieu.

De la peinture que nous venons de décrire, on peut rapprocher quelques miniatures figurant dans le corps du volume. Au bas de la page initiale du prophète Malachie figurent trois rois sur des fonds fleurdelisés et ornés du lambel. On y reconnaît aisément les souverains représentés sur le frontispice : au centre Charles I, reconnaissable à ses attributs : le globe et le glaive. A sa droite Robert I, qui seul parmi les trois souverains porte le manteau royal, est caractérisé par sa physionomie : figure allongée et menton proéminent. Le troisième roi est Charles II et non le successeur de Robert. En effet, la reine Jeanne I serait représentée ici, plutôt que son second mari Louis de Tarente. Le type du roi Louis, connu notamment par les *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit au droit désir* [1], est d'ailleurs tout différent de celui des personnages royaux qui figurent dans le décor marginal de la Bible de Malines.

La physionomie de Robert peut se reconnaître également dans la lettrine non armoriée du début de l'Ecclésiaste, et dans la vignette de la page initiale de saint Marc. Ailleurs figurent d'autres personnages royaux. Dans une miniature où apparaît Nicolas d'Alife *(fig. 3)*, une jeune reine, sans doute comme nous verrons plus loin, Jeanne d'Anjou, est assise à côté du maître et, à la page précédente, toujours sur un fonds armorié, un roi très jeune et sans barbe, trône sous un dai gothique. Il n'est pas prouvé que tous ces personnages représentent des souverains déterminés. En effet le miniaturiste ne cherche pas partout à rendre des traits individuels, en particulier lorsqu'il représente des femmes, et d'ailleurs les dessins marginaux ont essentiellement un caractère fantaisiste.

L'étude des vêtements tendrait à prouver que le frontispice est à peu près contemporain de l'œuvre tout entière. La

1. Manuscrit de la Bibliothèque Nationale édité par le comte H. DE VIEL-CASTEL, Paris, 1853. Sa figure fine, allongée, avec la barbe en pointe, est rappelée par un personnage des initiales du II[e] livre des Rois et du livre de Baruch. Mais la ressemblance n'est peut-être pas intentionnelle. Il s'agit en effet de scènes de l'Ancien Testament.



Fig. 2. — Glorification du roi Robert I. 0m,32×0m,22.

reine qui converse avec d'Alife *(fig. 3)* est à remarquer à cet égard. Son costume est identique à celui des reines qui figurent en tête du volume. On reconnaît même, comme chez celles-ci, la voilette légère, attachée au-dessus des oreilles et retombant sur le menton.

On est tenté de chercher une allusion à quelqu'événement de l'histoire angevine dans la scène qui orne la lettrine du premier livre des Machabées. On y voit une mêlée, dans laquelle un roi à cheval, portant le heaume couronné, frappe mortellement à l'épaule le roi ennemi. C'est évidemment une victoire de Judas Machabée, peut-être celle remportée sur Apollonius (I Mach., III, 10-12) qui fournit ce thème iconographique. Mais le miniaturiste a donné aux combattants les armures de son époque. En outre, la housse d'étoffe que revêt le cheval du roi vainqueur est parsemée de lis d'or sur champ d'azur et porte le lambel de gueules, tandis que la housse portée par le cheval du roi vaincu est de gueules aux couronnes d'or. Le miniaturiste a donc songé à quelque haut fait d'un angevin de Naples et peut-être a-t-il voulu rappeler la victoire de Charles I à Grandella (1266), dans laquelle périt Manfred, fils naturel de Frédéric II.

II. *Glorification du roi Robert.*

La première page du frontispice *(fig. 2)* est consacrée à la glorification de l'un des princes représentés dans le tableau généalogique. En tête une inscription flatteuse désigne le roi Robert le Sage : *Rex Robertus, rex expertus in omni scientia.* Elle rappelle un éloge qu'un chroniqueur décerne au même roi : *sapientissimus in omnibus scientiis* (1). Robert figure au centre de la page, assis sur un trône au dorsal armorié. Des fleurs de lis ornent aussi sa tunique et son manteau royal. Il porte tous les insignes des rois représentés sur la peinture généalogique (1).

Cette peinture ne laisse, semble-t-il, aucun doute que du moins le frontispice ait été exécuté sous le règne de Robert d'Anjou (1309-1343). Elle permet même de le dater des dernières années du règne. Le roi, qui mourut à l'âge de 71 ans, figure, ici comme ailleurs, sous les traits d'un homme âgé, aux cheveux gris.

Huit vertus, qui foulent aux pieds les vices qui leur sont opposés, se tiennent, comme des personnages de cour, aux côtés du roi.

Ce sont les vertus cardinales et quatre autres vertus plus rarement représentées, que l'on qualifierait volontiers de vertus royales : la discrétion ou droiture du jugement, la pureté, la loyauté et la courtoisie. Les vertus cardinales portent les montants trop faibles du dais qui couronne le trône. Aux angles supérieurs du tableau, dans un ciel lumineux et étoilé, deux groupes célestes viennent témoigner leur sympathie au souverain. Le Christ à droite et la Vierge à gauche, suivis d'une multitude d'anges, sont désignés par les monogrammes grecs $\overline{\text{IX}}$ et $\overline{\text{M}\Theta}$, qui demeurent en usage dans l'art italien du XIVe siècle (2).

La représentation des vices et des vertus n'est pas la particularité la moins intéressante de cette page. On sait que dès le commencement du XIVe siècle, par une

1. *Chronicum Siculum, Monumenti storici napoletani*, t. I, p. 6.

1. Voir une mosaïque à St-Chrysogone à Rome, A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, t. V, 1907, p. 154.

2. Le roi Robert portait les mêmes insignes lors de son couronnement à Avignon, le 4 septembre 1310 : *mantum et colobium, sceptrum et pomum, coronam et mitram ;* voir MINIERI RICCIO dans *revue citée*, 1882, t. VII, p. 220.

sorte d'emphase propre à l'oraison funèbre, les artistes italiens représentent les vertus sur les tombes monumentales (1). Ils choisissent de préférence les vertus théologales et cardinales. Celles-ci figurent notamment sur les mausolées du roi Robert I, à l'église Sainte-Claire à Naples (2), et de divers membres de la famille royale, à Santa Maria Donna Regina. De même ici, le miniaturister ange les Vertus, comme des courtisans et des courtisanes, autour du trône royal. Leurs noms sont inscrits sur les nimbes polygonaux, que l'art italien leur réserve volontiers (3).

La Prudence est représentée par une jeune fille à deux visages, qui regarde à la fois devant elle et derrière, et dont la tête et le cou sont recouverts par le voile virginal. Elle foule aux pieds la Folie, un homme à la tête chauve, vêtu d'une courte jaquette, serrée par une ceinture de deux enfilades de boules et jouant avec des boules.

Cette personnification est à rapprocher d'une autre, qui figure dans le corps du volume, dans la lettrine du psaume LII. L'insensé y est représenté d'une tout autre manière : sous les traits d'un homme complètement nu, qui porte une massue à la main (4).

Derrière la Prudence se tient la Tempérance caractérisée, comme dans la fresque de Giotto à l'Arena (5), par le mors qu'elle porte à la bouche. En effet le mors n'est pas un attribut exclusivement français de la Tempérance.

Aux pieds de celle-ci gît la Furie : une mégère à la bouche large ouverte, aux cheveux rejetés violemment en arrière, aux gestes désordonnés. Des cornes se dressent sur sa tête et un animal rampant, étendu sur son corps, semble souffler l'excitation dans ses oreilles.

De l'autre côté du trône, la Force est représentée sous les traits d'un homme dans la force de l'âge, barbu et grisonnant. Il ne porte pour tout vêtement que la peau de lion qui est son attribut. Celle-ci recouvre la tête comme un casque et retombe sur le dos. A ses pieds, un homme dénué de vêtements, dont la maigreur laisse paraître les côtes, représente la Faiblesse. Le miniaturiste l'appelle *flevevelenza* au lieu de *fievolezza*.

Dans le corps du volume plusieurs figures marginales rappellent la personnification de la Force, qui s'inspire manifestement de la représentation d'Hercule. Au début de la Genèse c'est un homme nu, monté sur un lion, portant la peau de lion sur la tête et le dos et tenant un javelot à la main *(fig. 5)*. Au premier livre des Paralipomènes un homme vêtu, est également coiffé de la peau de lion. Il marche sur un porc-épic et, saisissant des rinceaux au milieu desquels il est représenté, il rappelle par son geste, Samson ébranlant les colonnes. Ailleurs encore certains sujets fantaisistes rappellent la Force : notamment à la seconde épître aux Corinthiens, un homme portant la massue est vêtu tout entier d'une peau de lion dorée.

La Faiblesse paraît comme antithèse de la Force sous la figure d'un homme exténué, entr'autres au baptistère de Bergame (1).

1. E. Male, *L'art religieux à la fin du moyen âge en France*, Paris, 1908, p. 343.
2. A. Venturi, *ouvrage cité*, t. IV, 1906, p. 304 et 273 et suiv.
3. Voir notamment à Florence : porte du Baptistère, campanile du dôme, Loggia dei lanci (nimbes hexagonaux), Venturi, t. IV, pp. 433 et 666, 715 ; à Santa Croce, peinture de Taddeo Gaddi (nimbes en losange), *ibidem*, t. V, p. 531, etc.
4. V. E. Male, *L'art religieux au XIIIe siècle en France*, Paris, 1898, p. 193 ; 2e édition, p. 149.
5. Venturi, t. V, p. 375.

1. A. Venturi, t. IV, 623.

Cependant à côté de la Force se tient la Justice, dépourvue de tout attribut spécial. C'est une jeune fille, vêtue d'une large et longue tunique sans ceinture et portant un voile sur la tête. La Tyrannie gît à ses pieds. Elle a les traits d'une femme déjà âgée, qui porte au-dessus de son long surcot une tunique courte, flottante à la taille. Elle gesticule et ses cornes percent le bonnet qui la coiffe.

Il n'est pas rare de rencontrer dans les œuvres d'art italiennes des personnifications de vertus et de vices, semblables à celles que nous venons de décrire ([1]). Par contre, celles que nous avons encore à examiner sont moins souvent représentées.

Au-dessus de la Prudence se tient la Discrétion, vertu qui porte à juger avec discernement. Elle nous apparaît sous les traits d'une femme d'âge mûr, qui tient le glaive d'une main et le fuseau de l'autre, peut-être pour signifier qu'elle est à la fois énergique et active. L'Indiscrétion (*indiscrecione*), qui juge avec précipitation, a des attributs moins clairs encore. C'est une jeune fille aux cheveux en partie tressés, en partie flottants en mèches éparses. Elle tient dans les mains un bassin d'argent dans lequel plonge un objet qu'on prendrait pour une équerre, n'étaient-ce ses extrémités pointues.

Derrière la Discrétion apparaît la Loyauté (*lialtà*), un homme d'âge, grisonnant, dont la figure rappelle le type iconographique de saint Paul. D'une main il tient le fil à plomb et de l'autre un compas, autour duquel on remarque un anneau d'or. La Trahison (*tradimentum*) est le vice opposé. C'est un homme, jeune encore et barbu, dont le surcot, relevé à la ceinture, est muni d'un grand capuchon. D'une main il frappe de sa dague et de l'autre il tient le bouclier.

La Pureté fait pendant à la Discrétion de l'autre côté du trône. C'est une jeune fille, à la figure giottesque et aux traits réguliers. Elle porte le manteau au-dessus de son surcot, bordé par un galon d'or. Sa chevelure, rangée avec soin et sans recherche, retombe sur le dos. Elle porte sur la tête une aigrette d'or, comme l'art italien en donne souvent aux anges. Derrière elle la grande tache, de même couleur que sa tunique, représente ses ailes. Sans aucun doute, c'est un ange que le miniaturiste a voulu peindre. D'ailleurs le démon lui-même, *diabolus*, dégageant du feu par tous ses organes, est ici l'antithèse de la vertu angélique.

Derrière celle-ci se tient la Courtoisie (*curtisia*), jeune fille dont le long surcot, largement décolté, est relevé à la ceinture. Elle porte sur la tête une riche couronne de fleurs, dans laquelle on distingue des roses et des lis. D'une main elle tient une tige portant des lis épanouis et de l'autre une corbeille remplie de fleurs blanches et rouges. Le vice opposé est l'Avarice, le seul vice qui soit symbolisé ici par un animal : un renard tonsuré qui porte le capuchon rabattu.

D'ailleurs plusieurs animaux, autres que le renard, ont parfois servi comme emblème de l'avarice ([1]).

Le sol sur lequel se tiennent tous ces personnages est formé par une roche, maladroitement dessinée, mais qui revient çà et

1. MALE, *L'art religieux à la fin du moyen âge en France*, p. 345 et suiv.

1. MALE, *ouvrage cité*, p. 356 et suiv. Le Dante symbolise l'avarice par une maigre louve. Les avares, qu'il place dans le cinquième cercle de l'enfer, sont en grande partie tonsurés, *chercuti;* l'avarice est pour le poète un vice du clergé. *Cant.* VII, 39 et suiv. Il y a lieu peut-être de rappeler le vers 54 « *ad ogni conoscenza, or li fa bruni* », à propos de la couleur sous laquelle l'avarice est représentée.

là dans les lettrines du manuscrit sous des formes et des teintes analogues, mais plus délicates [1].

Le style du frontispice est d'ailleurs loin d'être identique à celui des lettrines. Il est beaucoup plus raide, la perspective y fait défaut et les figures, peu achevées, n'ont rien d'expressif. Cette infériorité ne s'explique pas par l'échelle différente sur laquelle les miniatures ont été exécutées, mais elle prouve que des artistes différents ont peint le frontispice et enluminé le corps du volume ; et cependant tout concorde à démontrer qu'entre le début de l'œuvre et son complet achèvement il ne s'écoula qu'un temps restreint.

R. Maere.

(A suivre.)

1. Exode, Deutéronome, Juges, Jonas, Sophonias, etc.

Un Artiste chrétien — M. Remi Rooms.



LES dernières expositions des écoles de Saint-Luc ont mis en lumière ces deux choses : d'abord, qu'à une époque d'individualisme esthétique à outrance, comme est la nôtre, un enseignement artistique basé sur une tradition nettement déterminée peut produire des résultats excellents, pourvu que cette tradition soit saine et que l'usage qu'on en fait ait sa raison d'être. Or, tels sont bien les caractères de l'enseignement des écoles de Saint-Luc : il prend son inspiration directe dans l'art du moyen âge, qui fut, avec l'art grec, l'art logique par excellence, mais qui offre cet immense avantage sur l'art grec d'avoir fourni les plus pures sources d'inspiration de notre art national. Et cet enseignement, si justifié dans son principe, a conquis sa place au soleil ; il est devenu une force; dans toutes les branches de l'activité artistique il a largement fait preuve de vitalité et assuré à plusieurs de ses élèves des situations éminentes.

Mais il y a une autre chose que les expositions des écoles de Saint-Luc ont mise en valeur : c'est que l'enseignement de ces écoles, pour traditionnel et exclusif qu'il soit, n'étouffe nullement l'inspiration chez ses adeptes et n'est, en aucune manière, destructeur de leur personnalité. Au contraire, il fait éclore parmi eux des talents originaux, qui se différencient par les tendances comme par la manière. Il encourage celui-ci dans ses aspirations naturelles vers le mysticisme ; il laisse tel autre s'abandonner à la fantaisie d'une verve toute primesautière et s'orienter délibérément vers le réalisme ; il n'entravera pas davantage un troisième qui, ne retenant de ses années d'études que les principes essentiels de l'esthétique ogivale, va jusqu'à s'affranchir de ses règles formelles et se lance dans l'art nouveau. Mais à tous, aux traditionalistes comme aux novateurs, il inculque les principes sains et les qualités d'équilibre qui firent la grandeur de notre art national ; et, tandis que les individualités intéressantes percent de plus en plus, l' « air de famille » se maintient.

La *variété* dans l'*unité*, telle est donc la caractéristique dominante de cette école moderne d'artistes chrétiens, et c'est par quoi encore elle se rattache au moyen âge, si divers, lui aussi, et si fécond dans son homogénéité. C'est sous ce double aspect que je me propose d'étudier successivement, dans la *Revue*, l'œuvre de quelques-uns des artistes sortis de Saint-Luc.



Le sculpteur Remi Rooms se classe d'emblée parmi les traditionalistes. Rien, dans son art, qui sente le pastiche du moyen âge. Mais, sans effort apparent, sans recherche visible, sans préoccupation manifestée de s'approprier les formes médiévales, il réussit à communiquer à ses personnages cette noblesse, ce calme, ce recueillement, cette beauté dans les physionomies et dans les attitudes, bref, cet ensemble de qualités qu'on peut résumer d'un mot : l'harmonie, et qui, de tout temps, a été le propre de la grande sculpture.

M. Rooms s'est fait, instinctivement peut-être, une conception très élevée du rôle de la sculpture. Il a compris, tout d'abord, avec les anciens, que la sculpture n'est pas destinée à représenter des actions ou des mouvements violents, encore moins



Fig. 1. — Statue de saint Michel ornant le Pont Saint-Michel, à Gand.

à traduire des sentiments complexes, mais que sa mission est de *dégager la beauté des formes*, en ce qu'elle a de plus noble, d'indiquer l'action plutôt que de la souligner, de reproduire l'être vivant au repos plutôt qu'en mouvement.

Prenez son saint Michel *(fig. 1)* du Pont Saint-Michel de Gand, une de ses œuvres



Fig. 2. — Prédelle et retable du maître-autel de l'abbaye bénédictine de Termonde.

les mieux connues et les plus caractéristiques de son talent. Admirez la prestance et la souplesse de ce corps de jeune athlète, son allure dégagée, son aisance pleine de noblesse. Des pieds il écrase le dragon qui se tord ; de la main droite il brandit dans l'air son épée. Aucun geste désordonné ou qui trahisse l'effort. Il est sûr de vaincre et,

au plus fort de la lutte contre l'Esprit du mal, il reste l'être de beauté et de grâce, l'archange magnifique et fier, le véritable justicier de Dieu. Il est calme, mais c'est précisément de son calme que lui vient sa force, et sa sérénité donne l'impression de la puissance en même temps qu'elle éveille l'admiration. Et puis, quel sentiment de la ligne dans ce saint Michel! Quelle belle silhouette se découpant sur le fond du ciel, et comme elle reste belle, de quelque côté qu'on la regarde !

Voyez encore *(fig. 2)* son grand autel avec retable, de l'abbaye bénédictine de Termonde, tout resplendissant dans son éclatante parure de cuivre doré et d'albâtre rose d'Écosse. Rien de mieux pondéré, de plus sobrement élégant que les statues de Saints qui décorent la partie supérieure. Rien, surtout, de plus majestueux, de plus noble que les figures de prophètes encadrées dans les lobes de la prédelle. Par la beauté des formes et l'ampleur des draperies, ces dernières figures rappellent certaines métopes de Phidias ou, mieux encore, les inoubliables bas-reliefs du Campanile de Giotto, à Florence. M. Rooms a trouvé ici la formule définitive de son art, celle dont il ne s'écartera presque jamais. Et lorsque les nécessités d'un sujet imposé l'amèneront à se départir de cette simplicité, à adopter une manière plus « pittoresque, » moins stylisée, ce sera généralement au détriment de son inspiration. Je n'en veux pour preuve que son grand retable avec groupes du Bienheureux Jean-Baptiste de la Salle.

Un autre caractère de la sculpture de Remi Rooms, c'est qu'elle est éminemment *monumentale.* Que la sculpture soit, dans l'échelle des arts, subordonnée à l'architecture et dépendante d'elle, peu l'admettent aujourd'hui. C'est là encore une de ces conceptions toutes classiques et, d'ailleurs, combien justifiées! qui est à la base de l'art de Rooms. Sa sculpture a la sobriété, la simplicité, la gravité d'allures qui conviennent pour orner un monument ; elle est destinée à s'adapter à l'architecture, à la rehausser ; rarement elle fait autre chose que de lui prêter son concours; jamais, surtout, elle ne la contrecarre. Revenons aux « prophètes » de l'abbaye de Termonde. Le principal élément de beauté de ces bas-reliefs, c'est leur adaptation au cadre, c'est l'harmonieuse proportion qui existe entre ces figures et la prédelle. Et qu'est-ce qui donne à tout l'autel son mérite ? Qu'est-ce qui en fait un chef-d'œuvre digne des maîtres du moyen âge? C'est, encore une fois, la relation bien comprise entre les motifs inférieurs et les statues de l'étage supérieur, entre la table d'autel, la prédelle et le retable, entre la partie sculptée et le couronnement de cuivre, si riche, tout à la fois, et si aérien dans sa légèreté.

C'est là aussi ce qui distingue la sculpture de Rooms et de tant d'autres artistes sortis de Saint-Luc, de la sculpture monumentale moderne, si souvent peu faite pour son cadre, ou, ce qui est pire, sortie du cerveau et des mains de l'artiste en dehors de toute préoccupation de cadre. Je ne reviendrai pas sur les *Passions humaines* de Lambeaux et sur les mécomptes répétés qu'éprouva ce titan de l'art déréglé, lorsqu'il s'agit de situer après coup ou, seulement, d'abriter ce morceau dévergondé. Une œuvre plus récente, moins connue encore et qui, cependant, mérite mieux de l'être, offre le flanc au même reproche : je veux parler du *Monument du travail* de Constantin Meunier, érigé pour la première fois, à l'état de maquette, à l'occasion de l'exposition complète des œuvres de l'artiste. L'éloge n'est plus à faire du *Semeur* ni des

bas-reliefs si puissants et si merveilleusement stylisés où Meunier a magnifié le travail. Mais quelle désillusion que le monument où, après de longues hésitations sur leur utilisation, ces superbes morceaux viennent d'être réunis !

Une masse cahotique, silhouette vaguement pyramidale, aux grossières assises



Fig. 3. — Tympan du portail de l'église de Maredsous.

faites de blocs de pierre superposés, à peine équarris, sans un motif, sans un relief architectural, sans une ligne qui en diminue la lourdeur ! Dans ce barbare assemblage les bas-reliefs sont noyés et paraissent mesquins ; mesquines sont les statues posées sur les angles, mesquin, surtout, le *Semeur* perché tout en haut et qui, vu d'en bas, ne paraît plus qu'une négligeable figurine.

Il n'entre pas dans ma pensée d'amoindrir ici par des comparaisons inopportunes l'illustre maître du ciseau dont Louvain et



Fig. 4. — Chemin de croix de l'église d'Huysse.

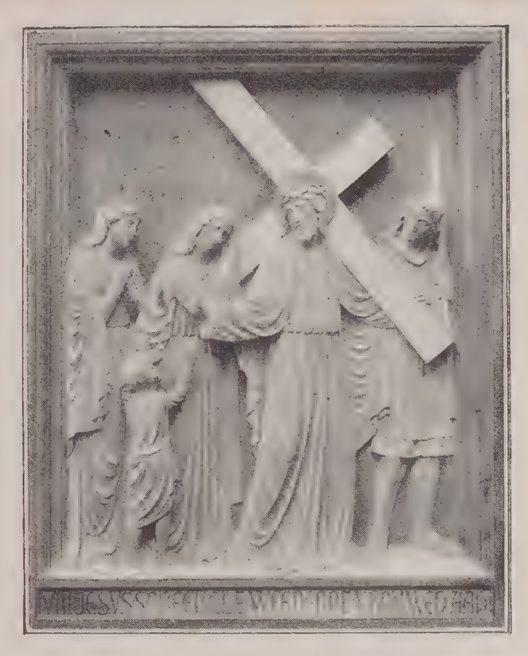


Fig. 5. — Chemin de croix d'Huysse.

la Belgique entièrement s'enorgueillissent à juste titre, mais il faut reconnaître que



Fig. 6. — Chemin de croix d'Huysse.

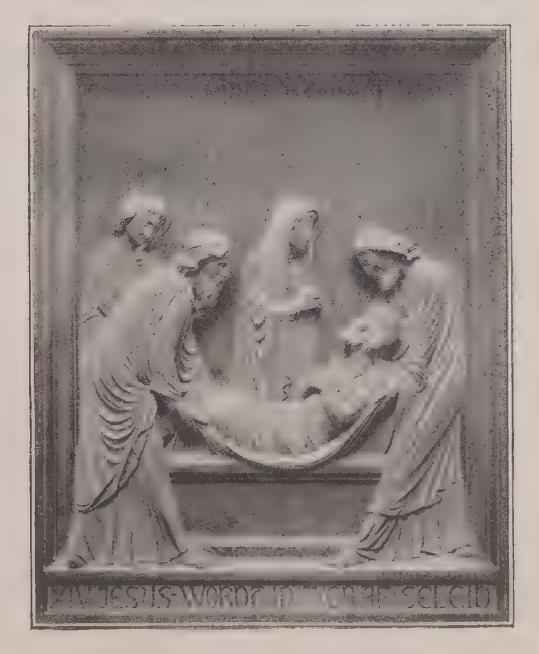


Fig. 7. — Chemin de croix d'Huysse.

Meunier — et des légions de ses contemporains — sont des artistes incomplets parce qu'ils ne sont pas en état de donner un cadre à leurs meilleures sculptures, ou,

d'une manière plus générale, parce qu'ils sont impuissants à concevoir des ensembles où la sculptnre et l'architecture remplissent leurs rôles respectifs, celle-ci prédominant sur celle-là, sans l'écraser. Voyez, par contre, avec quel bonheur, Remi Rooms sait encadrer ses sculptures, bas-reliefs ou statues, lors même qu'elles ne sont pas des chefs-d'œuvre. Considérez ces tympans de portails, notamment celui de Maredsous *(fig. 3)*, ces chemins de croix et, en toute première ligne, celui d'Huysse *(fig. 4 à 7)*, où il a associé d'une manière si intime l'intérêt propre du morceau sculpté et la décoration architecturale. Admirez surtout ces nombreux retables, harmonieusement proportionnés, où les groupes de figures sont si bien à leur place entre les volets peints et les crétages ajourés qui les surmontent. N'est-ce pas une idée originale et charmante d'avoir placé sous le riche baldaquin où elle semble attendre le jour de l'éternelle justice, la statue couchée de Mgr Lambrechts *(fig. 8)*, le regretté évêque de Gand, et ne voit-on pas ici, une fois de plus, qu'en se faisant la servante de l'architecture, la sculpture gagne singulièrement en importance et en prestige ? Et quoi donc de plus souverainement élégant, de mieux fait pour rehausser le mérite d'une statue, que le gracieux monument, tout en entrelacs et en pinacles, vrai dentelle de pierre, qui sert de cadre à la belle figure en pied du Bienheureux de la Salle *(fig. 9)* ?

Traditionaliste dans la recherche de ses effets et dans la conception du rôle de la sculpture vis-à-vis de l'architecture, Remi Rooms se rattache par un autre trait essentiel aux « imagiers » du moyen âge : son art est, avant tout, profondément religieux. Toute la carrière de Rooms a été celle d'un artiste chrétien. Il a consacré son talent à embellir la maison du Seigneur, à chanter la gloire de Dieu, celle de ses Anges et de ses Saints. Et cet apostolat, car c'en est un, il l'exerce avec une force de conviction et une sincérité d'émotion qui transfigurent tout son œuvre. Car qu'est-ce



Fig. 8. — Monument de Mgr Lambrecht, évêque de Gand.

que cette grâce exquise, cette douceur, cette beauté en même temps délicate et mâle, qui nous charment dans les théories de pieux personnages traités par Rooms, sinon un reflet de l'idéal divin dont son âme d'artiste chrétien a elle-même été touchée? Chez Rooms, l'esprit domine sur la matière. Il ne lui suffit pas de dégager la beauté plastique ou la puissance de la forme hu-

maine ; il s'efforce d'en montrer la beauté spirituelle, par quoi elle ressemble à son divin modèle. Il ne se borne pas à satisfaire en nous le seul sens esthétique humain ; il fait, en outre, appel à notre sens chrétien de la vie, à notre aspiration surnaturelle vers le Beau idéal, qui est Dieu. En d'autres mots, il donne pour mission à son art de nous élever au-dessus de nous-mêmes.

Tout pénétré de mysticisme, de poésie de l'au-delà, l'art de Remi Rooms n'est pas, pour cela, monotone. C'est au monde extérieur qu'il emprunte les éléments de ses représentations du monde idéal. Aussi ses personnages n'ont-ils pas que des qualités de style ou de piété. Ils sont vivants, et c'est d'ailleurs leur premier — je ne dis pas leur principal — titre à mériter notre intérêt. Vivantes aussi sont les compositions où Remi Rooms les a réunis, compositions d'allure généralement très simple, à figures peu nombreuses, remarquables surtout par leurs qualités de style (v. *fig. 4 à 7, 10*). Il n'est pas, d'ailleurs, jusqu'au sentiment religieux dont l'artiste a enveloppé tous ses personnages, qui n'offre un réel intérêt de spectacle vécu. Ce caractère, il a su le diversifier, le nuancer très habilement d'après le choix des sujets. Voyez, par exemple, son bel autel dédié à saint Antoine : c'est la grâce, une grâce simple, naïve et embaumée de fraîcheur, qui domine parmi les pieux acteurs des épisodes de la vie du Saint. Ailleurs, les personnages resplendissent d'une beauté hiératique et majestueuse, ainsi que les représente l'Écriture : voyez, notamment, la *Dernière Cène* et, mieux encore, la *Transfiguration* de l'autel de Saint-Joseph, à la collégiale d'Alost *(fig. 10)*. Par contre, des stations du chemin de la croix d'Huysse *(fig. 4 à 7)* se dégagent une gravité douloureuse, une émotion poignante bien que toujours con-

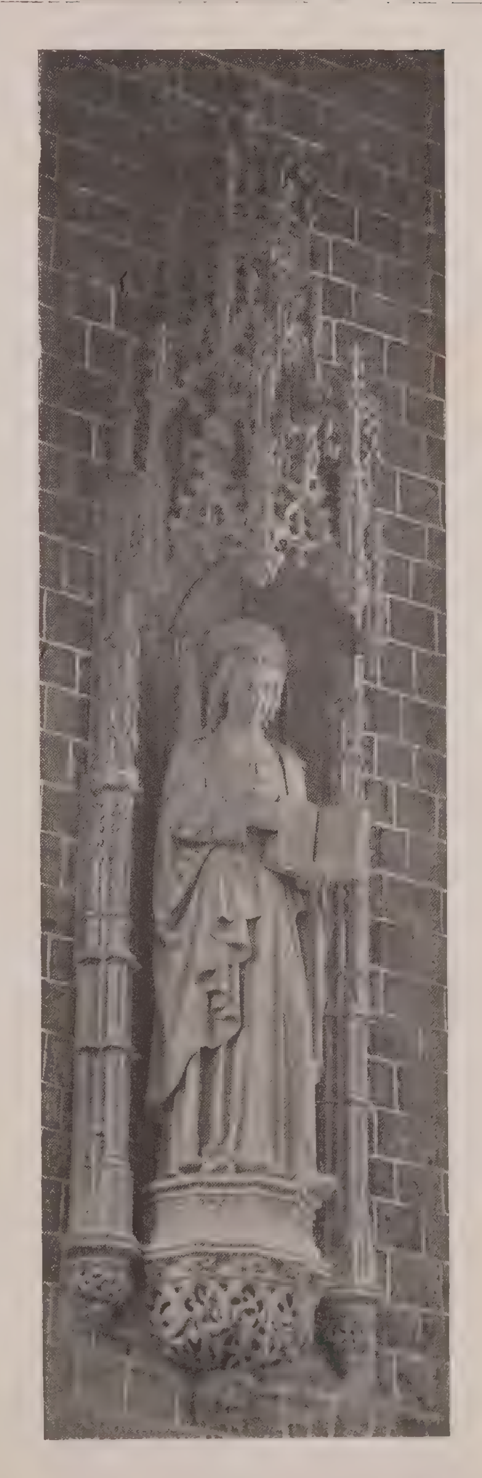


Fig. 9. — Statue du Bienheureux Jean-Baptiste de la Salle. (Eglise Sainte-Waudru, Mons).

tenue, qui conviennent à merveille à la reproduction du supplice de l'Homme-Dieu et qui font de cette série de bas-reliefs un des plus impressionnants chefs-d'œuvre que je connaisse.

***

A d'autres traits, on retrouve dans Remi Rooms l'héritier direct des grandes traditions médiévales. Les diverses « manières » du moyen âge n'ont pas de secrets pour lui, et il lui est aussi aisé de travailler dans le style du XIIe siècle que dans la note du XVIe.



Fig. 10. — Autel Saint-Joseph (collégiale d'Alost).

Encore dans la façon de traiter la figure humaine reste-t-il toujours lui-même, plus spécialement apparenté aux artistes du XIIIe siècle, par la souplesse et la dignité des attitudes comme par l'ampleur des draperies, mais se bornant à adapter leurs principes à son art et n'empruntant jamais leurs formules.

Médiéval, il l'est également dans sa technique. Il étudie avec le même amour la forme d'un pétale de fleur, le caractère d'une feuille ou d'un rameau qu'une figure d'ange ou de madone. Il soigne par lui-même et jusque dans les moindres détails l'exécution de toutes les pièces sorties de ses ateliers, préoccupé de la réussite d'un modeste confessionnal de village comme il le serait d'un maître-autel de cathédrale, ne se répétant jamais, toujours en quête de nouveaux progrès dans la marche vers l'Idéal.

Mais, je le répète, c'est surtout par l'esprit que Rooms continue l'école médiévale. Artiste complet et chrétien, c'est par ce

double trait qu'il s'apparente aux sculpteurs du moyen âge.

En ce temps de réalisme, pareils titres peuvent ne pas conduire à la gloire. A décorer les églises d'autels, de statues, de chemins de croix, on ne conquiert pas la célébrité de maint sculpteur de boudoir et de quantité d'artistes de second ordre, qui se servent de leur art uniquement pour flatter, sinon pour exciter la bête humaine. Si Giotto et Vittore Pisano, ces maîtres de l'art religieux, revenaient sur terre, peut-être n'y seraient-ils pas plus acclamés que notre ami Remi Rooms.

Mais ces éloges de la foule ne sont pas nécessaires aux âmes d'élite, conscientes de marcher dans le droit chemin. Si c'est chose enviable pour tout artiste de connaître la gloire, c'est chose plus belle encore — et plus rare — d'être de ceux qui la méritent. Remi Rooms est parmi ces derniers : je le connais assez pour être persuadé que cela lui suffit.

Pierre VERHAEGEN.

La Bible, racontée par les artistes du Moyen-Age

(Suite) (1).

SIXIÈME JOUR.

Création des quadrupèdes (2).

CETTE sixième journée de la création semble se prêter à un développement aussi facile que pittoresque, et cependant plusieurs imagiers, dans leurs séries, l'ont, sans doute par crainte d'une certaine monotonie, soit supprimée (3), soit réunie à l'une ou l'autre des scènes voisines (4). Les autres ont cherché à varier le tableau en donnant à chacun des animaux une individualité nettement reconnaissable : à Thann *(fig. 11)*, sur le sommet de la pyramide vivante des quadrupèdes, trône un singe grimaçant ; à Chartres *(fig. 5)*, le lion, la génisse, la brebis, la chèvre s'alignent à la voix de Dieu (5) ; nous avons signalé plus haut l'extrême variété des races animales assemblées sur la terre naissante à la façade d'Orviéto *(fig. 3)* ; quant au peintre verrier de Troyes, il a cru devoir, pour mieux caractériser l'ensemble de la création, ajouter à ces animaux supérieurs d'autres espèces plus humbles *(fig. 15)* : près du chameau, il nous montre le lapin ; près de l'éléphant, l'escargot, etc. (1).



Fig. 16. — Fonts d'Hildesheim (XIIe siècle).
Soubassement : les quatre fleuves du Paradis.

Création des anges.

Dans plusieurs des scènes précédentes, nous avons entrevu çà et là, aux côtés de Dieu, des anges. Il est temps de parler de la création de ces êtres mystérieux, création qui n'est point mentionnée dans la Genèse,

1. Voir les livraisons précédentes, pp. 146, 227.

2. Ce sujet est représenté, en dehors des œuvres citées dans le corps du chapitre, dans le beau Livre d'heures du cardinal de Brandebourg (Niklas Glockendon, 1535) de la bibliothèque de Modène (ms. XII, 1-22), analysé par le R. P. Beissel.

3. Clôture du chœur de Tolède, ivoire du musée de Berlin *(fig. 6)*.

4. A Vérone et à Rouen, la création des quadrupèdes est réunie à celle des oiseaux ; à Laon, elle est rattachée à la création même de l'homme ; la mosaïque de Palerme représente Dieu créant à la fois les poissons, les oiseaux et les quadrupèdes qui, aussitôt accouplés par espèce, défilent deux à deux devant lui : ce détail ne se retrouve qu'à Venise, où l'on compte treize sortes différentes d'animaux. — Dans le Pentateuque d'Ashburnham, deux tableaux de la même page montrent l'un, des oiseaux et un cerf entourés de végétaux ; l'autre, en haut des étoiles et en bas divers arbustes. — La Création des quadrupèdes manque dans la bibl. n. 18, f. lat. de la Bibl. nat. ; elle est réunie à celle des autres animaux sur les Bibles de l'Arsenal 5 (XIIIe siècle), 5054 et 5059 (XIVe siècle), de Ste-Geneviève, 20 (XIVe siècle), etc.

5. Sur le missel d'Hildesheim *(fig. 1)*, on ne voit dans le médaillon que les têtes des animaux, on remarquera que ce médaillon est seul joint au médaillon central (création d'Ève), sans doute pour exprimer que ces deux créations ont eu lieu le même sixième jour. — Sur la Bible n. 5054 de l'Arsenal (XIVe siècle), où l'on ne voit aussi que la tête des animaux, l'artiste pour bien les caractériser, a mis au cheval un mors, à l'âne un licol, etc.

1. A Auxerre *(fig. 13)* au contraire un seul animal paraît, le cheval, qui semble sortir d'un bosquet.

mais que la piété des imagiers, d'accord avec la science théologique, a souvent ajoutée aux séries sculptées de nos cathédrales ([1]). Les Pères enseignent que les anges sont nés au moment où Dieu a prononcé le « Fiat lux ! », c'est-à-dire au début même de la création, et qu'à l'instant précis où il sépara la lumière des ténèbres, les anges révoltés furent séparés des anges fidèles et précipités dans l'abîme.

L'apparition de ces êtres célestes aurait donc dû être placée par les imagiers en tête de leurs séries : c'est ce que nous constatons en effet sur les façades de Laon et de Tudela ; sur le paliotto de Salerne *(fig. 7)* et à Chartres *(fig. 5)*, elle suit immédiatement la création de la lumière, ce qui est encore conforme aux données théologiques ; mais à Thann *(fig. 11)* elle précède seulement la création des végétaux ; et à Tolède ([2]) Dieu n'évoque les anges qu'après avoir entièrement constitué l'univers et lorsqu'il ne manque plus que l'homme ([3]).

Les Grecs du Moyen Age n'avaient pas eu l'embarras de cette question, car selon le Guide de la peinture de Denys et les autres manuels analogues, de tous les faits antérieurs à la création de l'homme, ils ne représentaient absolument que la chute des mauvais anges. Dans leur œuvre, on voyait d'abord Dieu sous les traits du Christ, assis sur un trône dans le ciel ; entre ses mains, l'Évangile ouvert aux mots : « J'ai vu Satan tomber du ciel comme un éclair ». Alentour, les anges parmi lesquels S. Michel portant un cartel avec l'inscription : « Que notre maintien soit plein de crainte : adorons Dieu notre roi ! » Au-dessous, entre des montagnes, un gouffre (le Tartare) où les mauvais anges tombent en foule : au fur et à mesure de leur chute, ils se transforment d'anges en démons. Tout au fond, Lucifer renversé brave encore du regard la puissance divine. — Cette scène de la punition des anges révoltés a également trouvé place sur quelques-uns des manuscrits qui nous ont retracé les origines du monde. La « Metrical paraphrase » ([1]) détaille ainsi le sujet : nous assistons d'abord à l'hommage des anges, inclinés devant le trône de Dieu ; puis voici en quatre tableaux : Lucifer au seuil d'un palais, accueillant les anges révoltés, qui lui offrent des couronnes et des plumes de paon ; puis Dieu, entouré des serviteurs fidèles, lance des traits sur les mauvais, précipités dans une gueule de Léviathan ; enfin Lucifer est enchaîné.

Dans la Bible moralisée, Dieu est entouré d'une foule d'anges, qui, joignant les mains, émergent à mi-corps, sur trois rangs de nuées horizontales. Puis Dieu, couronné, au-dessus d'un nuage, est salué par les bons anges ; au-dessous sont les mauvais, à demi-renversés et gémissant ; le combat est réduit à sa plus simple expression : sur le côté du médaillon, Michel lève la main sur Lucifer, qui a conservé son costume d'ange.

L'Hortus Deliciarum (XIIe siècle) consacre également plusieurs tableaux à la création et à la révolte des anges.

La Bible (f. lat. 10434 Bibl. nat. — fin XIIIe siècle) présente le même sujet d'une manière curieuse : au centre, le Créateur tient à la main le globe de la lumière : de

1. On sait qu'au début du christianisme, les anges n'étaient pas représentés, ou l'étaient sous la forme humaine, sans ailes : on ne connaît aucun exemple d'ange ailé avant le IVe siècle, sauf peut-être une fresque du cimetière de Priscille, dont la date est d'ailleurs très incertaine.

2. A moins cependant qu'on veuille voir dans la sculpture de Tolède non la création, mais l'acte de soumission des bons anges, opposé à la chute des démons.

3. Nous avons vu que la Bible moralisée compare et joint la création des anges à celle de la lumière, en tête de la série.

1. Cité par Springer, *Genesisbilder in der Kunst des Mittelalters*, 1884.

chaque côté de lui se dresse un palais minuscule à trois étages d'arcades : celui situé à sa droite a toutes ses ouvertures garnies d'anges fidèles ; celui de gauche est



Fig. 17. — Bible du couvent de Chaillot (Bibl. Mazarine, 1186 — XIIe siècle). — Première moitié de la page. Dieu remet à Moïse le livre de la Genèse. — Création de la lumière, des anges ; séparation des eaux ; création des astres ; d'Ève.

vide, mais au rez-de-chaussée on aperçoit encore, au ras du sol, les pieds des anges rebelles, en train de tomber, tête première, dans l'abîme.

Le Psautier dit de S. Louis (Arsenal, 1186, XIIIe siècle) montre le Seigneur siégeant sur son trône et recevant les hommages des bons anges debout autour de

lui ; les mauvais anges, nimbés, eux aussi, sont représentés au-dessous, la tête en bas; au-dessous encore, transformés en démons, ils tombent, parmi des flammes, dans une gueule de Léviathan ([1]).

Cependant la mosaïque de Venise ([2]) passe sous silence ce sujet capital de l'iconographie byzantine, et si dans chacun des tableaux qu'elle nous montre figurent autour de Dieu des êtres ailés vêtus de blanc, il faut remarquer que ce ne sont pas là, à proprement parler, des anges : ce sont les jours de la création ou, si l'on veut, les anges spécialement préposés à chacun de ces jours : à la première journée, nous voyons un de ces personnages; à la seconde, deux ; et ainsi de suite jusqu'à la dernière où, en présence des six autres assemblés, Dieu assis et se reposant bénit le septième jour incliné devant lui. A notre connaissance, ces anges, marquant pour ainsi dire les heures sur l'horloge du monde, constituent une conception unique dans l'histoire de l'art.

En Occident non plus d'ailleurs, on ne voit presque nulle part Dieu former les anges comme tout à l'heure il va former Adam ([3]) ; mais à Laon, au moment où il vient de prononcer le « Fiat lux ! », la lumière se lève sur neuf anges rangés en cercle autour du Créateur pour admirer et glorifier son œuvre : ingénieuse allusion aux neuf chœurs angéliques ([1]) ; — plus tard, quand après le sixième jour, Dieu se reposera dans la contemplation de son ouvrage, le même imagier nous montrera à nouveau ces anges mêlés aux hommes pour rendre grâces au Seigneur : telle est en effet la principale fonction, l'essence, pourrait-on dire, de ces esprits célestes ; et si, à Chartres, ils semblent aider Dieu dans son œuvre en volant entre les eaux séparées ou en plaçant dans les cieux le soleil et la lune, presque partout ailleurs leur rôle se borne, dès leur création même, à adorer : à Salerne *(fig. 7)*, Dieu debout a encore la main levée pour les évoquer du néant, que déjà ils s'inclinent devant lui ([2]) ; à Orviéto *(fig. 3)*, nous les avons vus, légers, gracieux, voler dans l'air auprès du Maître, pour lui former, dans tous les actes de sa création, un cortège d'admiration et de piété ; sur les vantaux du baptistère de Florence, Ghiberti nous les montrera de même, et Buonarotti, aux voûtes de la Sixtine, fera d'eux, avec une géniale audace, les soutiens de la gloire du Jéhovah créateur ; à Thann, c'est à genoux qu'ils naissent, souriants et mains jointes, aux pieds de Dieu ; à Tolède, leur position est la même ([3]), mais le Seigneur, au lieu de les bénir simplement, leur ouvre ses bras tout

1. Le combat des anges contre les démons est sculpté sur le portail de Santillana del Mar (fin du XI[e] ou XII[e] siècle); on en trouve aussi une bizarre représentation dans les «Emblemata Biblica» (XIII[e] siècle) cités par Grimonard de St-Laurent : là Dieu lui-même aide ses anges à frapper de l'épée les démons transformés en poissons et en oiseaux monstrueux.

2. De même celles de Palerme et de Monreale.

3. A titre de curiosité et comme exemple de la fantaisie à laquelle s'abandonnaient, dans les compositions accessoires, les miniaturistes anglo-saxons, nous citerons l'extraordinaire création d'anges qui illustre l'initiale B du ps. CIII, 4 du psautier de St-Albans (écrit entre 1119 et 1146, aujourd'hui à Hildesheim) : le texte dit : « *qui facis angelos tuos spiritus...* » et le Christ, tenant debout entre ses mains une petite forme humaine, nue, sans nimbe ni ailes, lui envoie son souffle à la face. Sous les pieds du Christ paraît une grosse tête imberbe encadrée d'ailes démesurées, pour rappeler le verset 3 « *qui ambulas super pennas ventorum* »). Un exemple analogue se trouve dans la Bible XII[e] siècle de la Bibl. Mazarine *(fig. 17)* : là, le Seigneur prend à deux mains, comme pour les soulever hors du néant, deux petits anges ailés, debout, complètement nus.

1. Une miniature du XIII[e] siècle reproduite par Grimonard de St-Laurent, montre Dieu assis créant d'un geste neuf groupes de trois anges voilés de leurs ailes, et parsemés dans l'espace. Sur le vitrail de Bourges (XIII[e] siècle), Dieu bénit des rangées d'anges qui apparaissent à mi-corps parmi les nuages, dans l'attitude de la prière.

2. On compte quatre anges.

3. On compte deux anges.

grands pour les accueillir [1] : c'est qu'aussi l'artiste tient à souligner l'opposition entre

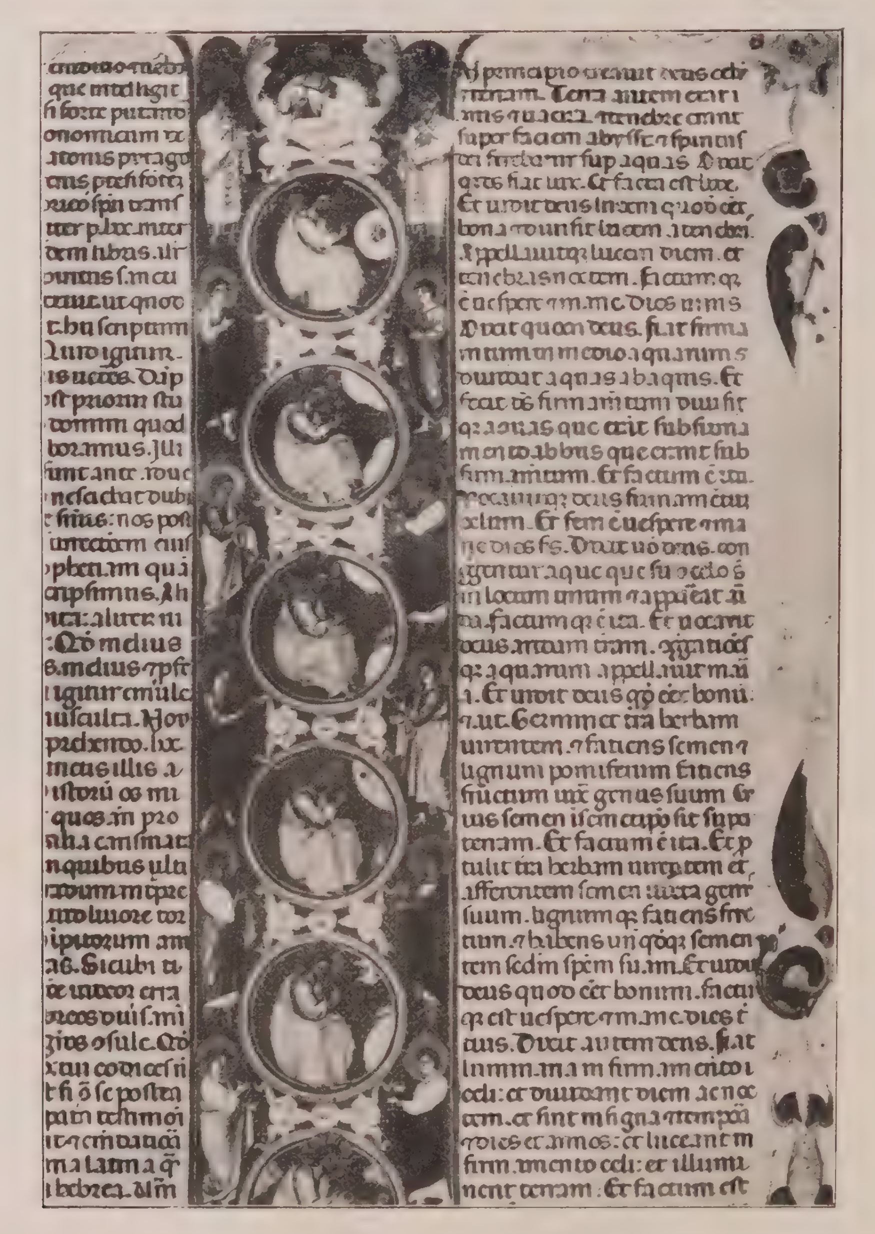


Fig. 18. — Bible f. lat. 18, Bibl. nat. (XIVe siècle).
Première moitié de la page. Dieu pense à son œuvre. — Les six jours de la Création.

la conduite et le sort des bons et des mauvais anges : ici en effet, par une exception

1. A Monreale, les anges, bras étendus, s'inclinent pour adorer Dieu assis sur une sphère ; à peu près de même sur l'ivoire de Berlin *(fig. 6)*. Sur la bible de Charles le Chauve, un ange assiste à la création de l'homme ; sur les vantaux d'Hildesheim deux à la création de la femme ; plusieurs aussi assistent Dieu sur la fresque de Hettula, sur le vitrail de Troyes *(fig. 14 et 15)*, etc.

peut-être unique dans la statuaire occidentale du Moyen-Age (1), le récit de la Création s'interrompt pour faire place à l'épisode du « Non serviam » : Dieu apparaît debout, escorté de quatre anges, tandis qu'au-dessous Lucifer et ses adhérents sont précipités, tête première, dans l'abîme. N'est ce pas là le prologue naturel, qu'on s'étonne de ne pas rencontrer plus souvent, au drame de l'Éden, qui dans toutes les séries médiévales, suit l'histoire de la création ?

LES FLEUVES DU PARADIS (2).

Il est encore une série de figures mentionnées par la Bible et dont la création a nécessairement précédé celle de l'homme : je veux parler des fleuves du Paradis (3). Ils ont occupé une place importante dans les écrits des Pères et dans l'enseignement scolastique ; successivement chez les Grecs on a vu en eux la personnification des quatre premiers conciles œcuméniques ; chez les Occidentaux, celle des quatre évangiles ou, plus rarement, celle des vertus cardinales. Ils devaient donc naturellement trouver place dans le tableau du monde.

Aussi rencontrons-nous souvent ces figures, soit au milieu des paysages de l'Éden, soit isolées ; et comme on peut, à volonté, les considérer en tant qu'êtres réels, ou en tant qu'êtres symboliques, on les a représentés tantôt sous l'aspect de cours d'eau, tantôt sous une forme humaine ; à San Zéno de Vérone, ils s'écoulent en ruisseaux au pied de l'arbre de la science ; à Orviéto, c'est au bas du même arbre, un bassin qui réunit leurs ondes ; sur la verrière de Troyes, ils sillonnent, devant le Créateur (1), un paysage vallonné (2). Sur une Bible du XIVe siècle (Ste-Geneviève, 22) Dieu bénit ces quatre fleuves, qui coulent en croix, d'une source commune, au pied d'un arbre. Mais dans la plupart des autres séries, nous les voyons personnifiés, soit sous la forme d'animaux fantastiques vomissant des torrents d'eau qui inondent toute la page d'un manuscrit (Bible de Noailles), soit plutôt sous la forme de vieillards tenant des urnes, types légués aux artistes chrétiens par l'antiquité païenne (3). A St-Marc de Venise (4) et plus tard à la cathédrale de Chartres, nous trouvons ces quatre figures paresseusement étendues sur les gazons de l'Éden, où Dieu les montre à Adam en lui faisant visiter son apanage.

Ailleurs ces personnages symboliques sont isolés : nus, barbus, quelquefois couronnés (5), ils laissent couler leurs ondes de vases (6) que certains s'ingénient à diversifier (7) : ainsi, sur un chapiteau de Vézelay, l'eau s'échappe, pour l'un, d'une cuve ; pour

1. Nous avons vu que ce sujet est traditionnel dans l'iconographie grecque.

2. Bien entendu, nous ne prétendons pas traiter de la création des quatre fleuves, sujet qui n'a trouvé place ni dans le texte mosaïque, ni dans les œuvres des imagiers ; mais il nous a paru difficile de traiter de l'Éden sans parler, au moins sommairement, de ces figures dont il est si souvent question dans les écrits des Pères.

3. L'Octateuque de Smyrne représente la création du Paradis, entouré des vents (figurés en bustes) : dans le coin de la composition se tient un monstre à queue de dragon.

1. C'est peut-être le seul cas où l'on puisse reconnaître la création des quatre fleuves.

2. Sur le sarcophage de St-Réginald, à Ravenne, ils s'écoulent du tertre sur lequel trône le Christ.

3. Nous avons vu (*Vie de Jésus-Christ*, année 1906, p. 34) que le Jourdain a été souvent représenté sous cette forme ; nous le retrouverons de même dans l'histoire du prophète Élie.

4. Où on les trouve représentés une seconde fois isolément, à la coupole centrale (XIIe siècle).

5. Particulièrement sur les miniatures des manuscrits.

6. Ainsi aux angles de la page, dans la Bible de Cantorbéry (Ste Genev. 8, XIIe siècle).

7. Sur un chapiteau de l'abbaye de Cluny, les fleuves sont différenciés par la nature de l'arbre sous lequel ils vident leurs urnes : la vigne (arbre de vie), le pommier (arbre de la science), l'olivier et le figuier.

le second, d'un tonneau ; pour les deux autres, des mains et de la bouche ; et, comme une représentation ainsi conventionnelle pourrait manquer de clarté, le

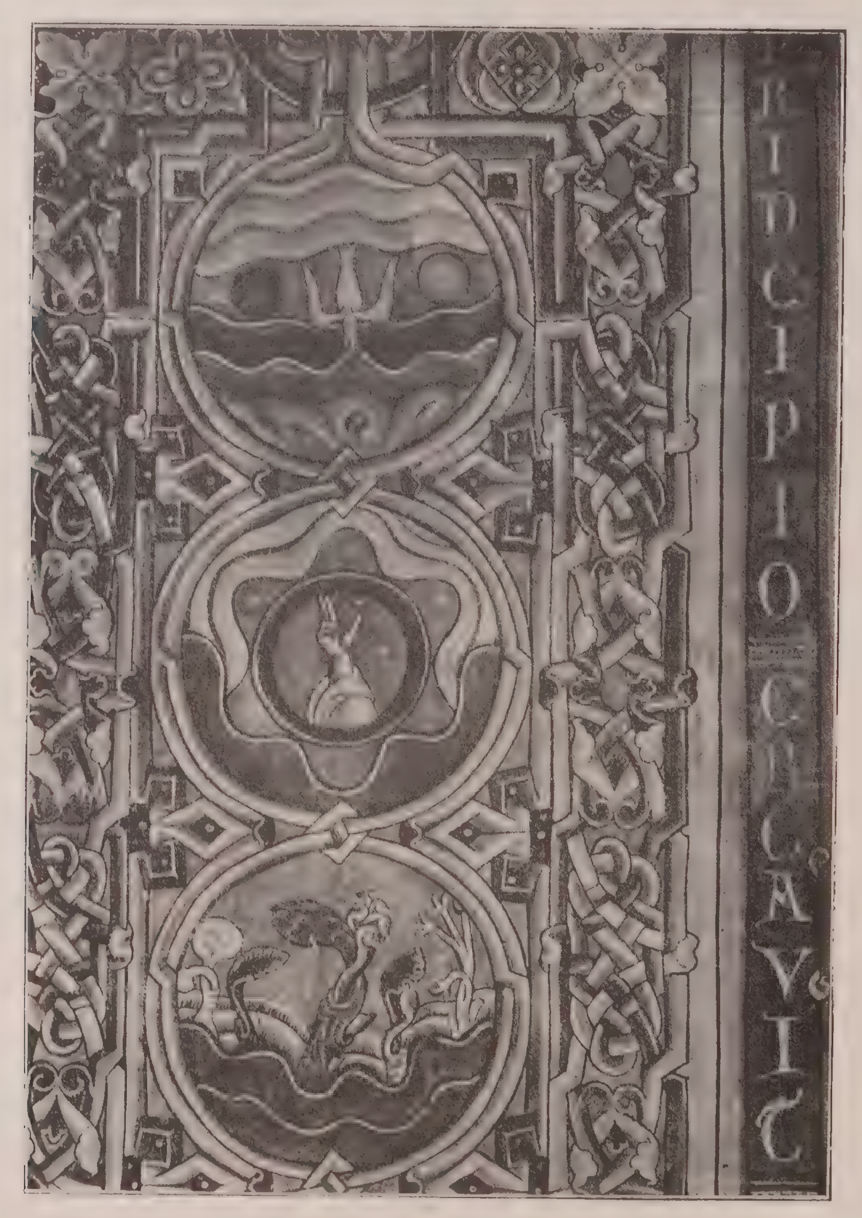


Fig. 19. — Bible de Pontigny (Bibl. nat. f. lat. 8823). — Première moitié de la page de la Création. L'Esprit de Dieu ; La lumière ; Séparation des eaux ; Les végétaux.

sculpteur grave quelquefois [1] en-dessous les noms *Tigris-Eufrates Physon-Geon.*

Le plus souvent ces figures ont été employées simplement comme motifs d'ornementation : ainsi à Novare, à Aoste, à

1. Sur un chapiteau du cloître de la Daurade à Toulouse.

Die (1), à St-Remy de Reims, elles sont représentées sur les pavements ; à la cathédrale de Reims, elles décorent les contreforts de la façade; en Allemagne, on les age-



Fig. 20. — Bible de Pontigny (Bibl. nat. f. lat. 8823). — Seconde moitié de la page de la création.
Création des astres ; des oiseaux et des poissons ; d'Ève.

nouille parfois, en guise de cariatides, aux angles des autels (2) ou des fonts baptismaux (1) où du moins leur présence est justifiée par une allusion naturelle (2).

1. Où les fleuves sont figurés par quatre têtes, de la bouche desquelles l'eau coule à flots.
2. Autel de Goslar.

1. Fonts de Hildesheim (*fig. 16*).
2. Sur les manuscrits on les emploie parfois à décorer les angles des pages consacrées à la création : ainsi sur

Nous voici maintenant parvenus au sixième jour, au point culminant de l'œuvre: le monde est prêt, et attend celui pour qui Dieu l'a préparé. Ce n'étaient jusqu'ici, pour ainsi dire, que les préludes de l'histoire, les préliminaires de la doctrine chrétienne : avec l'homme vont commencer l'une et l'autre ; avec lui va surgir le péché, la chute qui, un jour, dans la suite des âges futurs, nécessitera la Rédemption et formera ainsi la base de toutes nos croyances religieuses. — Aussi beaucoup d'imagiers, laissant de côté les mystères préhumains, ont-ils commencé ici leur récit : nous ferons, à leur exemple, de la création et de la faute de nos premiers parents, l'objet d'un chapitre spécial.

(A suivre.)

G. SANONER,
Paris.

'a Bible latine (n. 11534) de la Bibl. Nat. (XIIe siècle) ; de même sur la fresque de St-Michel d'Hildesheim.

Les maisons anciennes en Belgique (*Suite*) [1]

Ypres, Furnes, Nieuport et Courtrai.

E type brugeois a suscité des imitations isolées, même lointaines, notamment, à Roulers, à Saint-Omer et à Béthune, ainsi qu'à Tournai, dans la façade en pierre de taille de la rue de Paris [2].

Une meilleure application du style brugeois se voit à une importante façade en briques de la pittoresque Grand'-Place de Furnes, marquée du millésime 1624 ; on la voit tout à la gauche de la vue ci-contre du delicieux Marché de Furnes ; elle offre quatre travées montantes, aux sveltes

Furnes. — Grand'Place.

trumeaux, réunies dans un vaste pignon à gradins, sous une décharge sinueuse. Le *Pavillon des Officiers* à l'angle du même Marché (non visible dans notre cliché), présente un exemple systématique et plus ancien de la grande travée verticale.

Vers le littoral, à Ypres, à Furnes, à Nieuport, à Poperinghe, domine le ton jaunâtre de la brique locale, et les rues en

1. V. *Revue* 1908, pp. 30, 93, 170, 328 ; 1909, pp. 95, 245.
2. Il ne faut dans celle-ci voir, malgré la richesse de cette construction cossue, qu'une médiocre copie de formes peu propres aux matériaux mis en œuvre. La ville de Bruges elle-même a quelques façades en pierres du style de la brique, notamment l'hôtel de Tonlieu, la maison de la rue d'Argent.

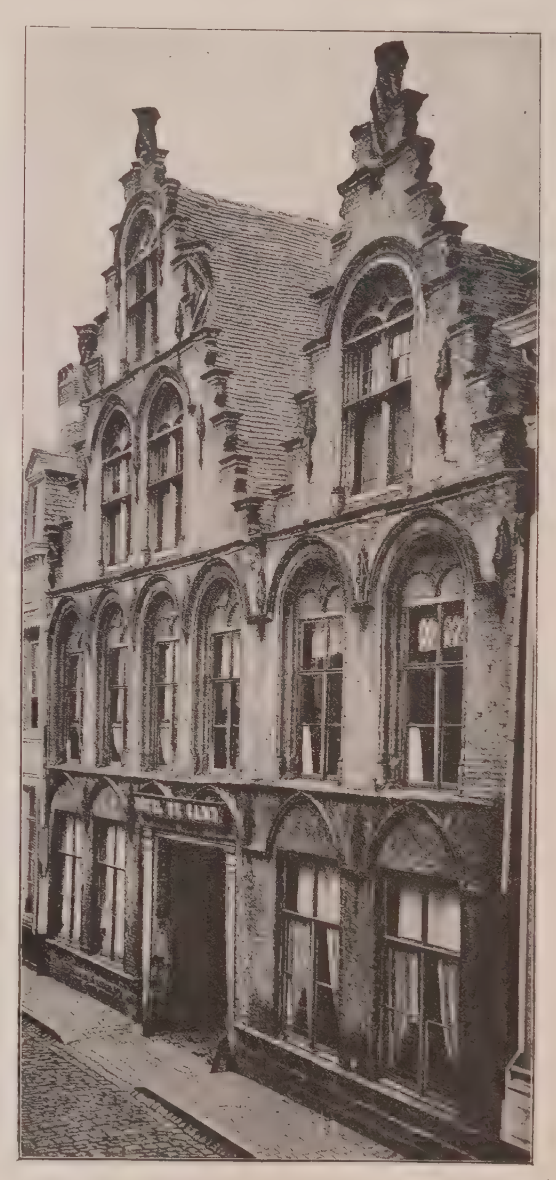
reçoivent une physionomie plus mélancolique, ce qui ne fait que mieux ressortir la finesse élégante des lignes et des détails amoureusement ouvrés.

Parmi les maisons d'Ypres, les unes, en briques roses, sont pimpantes et gaies ; d'autres, en briques jaune-gris, rachètent leur tonalité plus terne par la nervosité de leurs nombreuses saillies et retraites, et surtout par le piquant du décor de leurs décharges.

Ce qui caractérise les façades en briques qui alignent leurs pignons mouvementés dans les rues pittoresques de cette ville, c'est la prédominance de la division par étages ; ici le pignon en bois engendre directement celui en briques, et les lignes verticales ne traversent plus les étages ; c'est ensuite le profil mouluré qui est donné aux briques à la place du simple chanfrein ; c'est encore le tracé des cintres surbaissés des décharges en anse de panier, à deux ou à trois centres. C'est surtout l'importance donnée aux fenêtres qui percent le triangle du pignon pour éclairer le comble, ainsi qu'on le voit à l'ancien Hôtel de Gand (rue des Chiens) [1].

A la renaissance, la fenêtre du grenier embrasse presque tout le pignon. Elle perd ses croisillons, elle s'accoste de pilastres, de gaines, d'amortissements enroulés ; elle est surmontée régulièrement d'une décharge en plein cintre, dont le tympan est garni d'une coquille ; cette décharge est elle-même surmontée d'un fronton courbé. La coquille est admirablement façonnée en relief, à l'aide de briques taillées avec une angélique patience.

Ces fenêtres, appelées *tabernacles*, apparaissent non seulement dans les pignons, mais encore aux lucarnes maçonnées qui dépassent le mur goutterot comme à la *Conciergerie* [1].



Hôtel de Gand à Ypres.

1. A la façade gothique de la rue d'Elverdinghe, n. 33, à la façade de la « *Fondation Lamotte* », à une maison rue de Lille, n. 106 ; à l'Hôtel de Gand, les décharges sont encadrées de larmiers cintrés.

1. Citons, comme exemples des pignons à tabernacle, la maison des *Corporations*, marché au Foin, la maison des *Bateliers*, marché au Bétail, deux pignons contigus à la Conciergerie et datant de 1633, et celui du marché au Bois, la maison « *Au Jardin public* » (1675).

Dans une courte mais substantielle notice qui vient de paraître (1), M. l'architecte H. Hoste relève d'autres traits qui marquent les façades yproises : les étages sont accusés par un épais cordon en briques moulurées à denticules, réminiscence des sablières des pans de bois. En outre, les châssis des portes et fenêtres sont construits comme ceux des pans de bois, le cadre noyé à fleur de façade, et portent les décharges en briques par des encorbellements de briques. On continue à surmonter les portes de grands linteaux décorés.

La plus riche des façades d'Ypres est sans contredit celle de la maison Biebuyck (1544), marché au Bétail, mais c'est un type étranger à Ypres et d'influence brugeoise.

***

La Grand'Place de Furnes (2) offre une rangée de pignons délicatement ouvrés, à décharges moulurées, à fenêtres à *tabernacle ;* la façade de la droguerie du *Cerf* est marquée par ses ancrages au millésime 1706. L'hôtel de ville a de jolies fenêtres de l'espèce, ainsi que l'hôtel de la *Noble Rose*.

La contrée est très riche en clefs d'ancres très ouvragées.

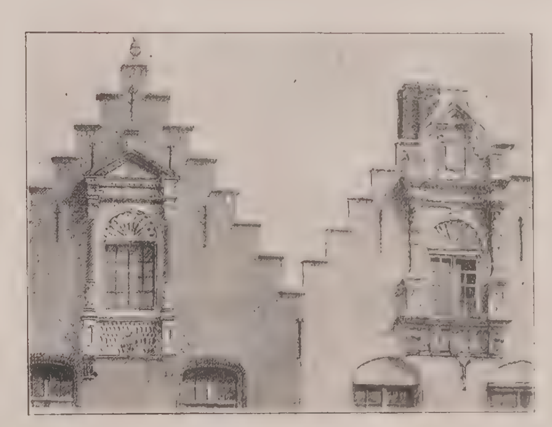
A Nieuport l'hôtel de l'*Espérance* présente deux grands pignons à gradins, avec des fenêtres aux tympans ornés de jolis reliefs en briques. Au n. 85 de la rue Longue se trouvent deux pignons typiques, portant les millésimes 1623-1629. Dans tous ces pignons s'étale la savoureuse fenêtre à tabernacle avec l'écaille.

On trouvera des détails sur cette exquise architecture West-Flamande, dans les publications de feu Verschelde (3), de M. le chan. Duclos (1), de M. A. Heins (2) et de M. H. Hoste (3).

M. le baron Jos. Bethune, avec MM. de Geyne et Goethals, a noté pas moins de 170 constructions courtraisiennes anciennes. Si l'on compare ces anciennes façades aux pignons de Bruges et de Gand, on y trouve peu de similitudes, certaines analogies seulement avec celles d'Ypres. Rapprochées de celles de Lille, de Tournai, elles offrent une différence plus sensible. Ainsi donc chaque ville a bien son cachet du terroir, et c'est ce qui rend l'étude de ces modestes constructions plus intéressante.

***

Il nous reste à insister sur l'art exquis, qu'ont déployé les maçons flamands dans l'emploi décoratif de la brique. Les fenêtres à *tabernacles* d'Ypres et de Furnes, dont nous venons de parler, sont des merveilles à cet égard, de même que les fenestrages aveugles si variés qui garnissent le tympan des décharges à Bruges, à Ypres et à



Pignons du Marché de Furnes.

1. V. *Annales de la Soc. d'Émulation*, pour l'étude de l'histoire des Antiquités de la Flandre, 1r fascicule, année 1909.
2. Van Ysendyck, ouvr. cité. *Lucarnes*, pl. 2.
3. Ch. Verschelde, *Les anciennes maisons de Brûges.*

1. *L'art des façades à Bruges.* Bruges, Van de Vyvere, 1902.
2. A. Heins, *Contribution à l'hist. de l'habitation privée en Belgique.* Gand, Heins, 1908.
3. *Ouvr. cité.*

Furnes. Le double pignon de l'Hôtel de Gand à Ypres, offre des gradins en briques profilés en consoles avec la même pureté que des pierres taillées, et ils sont terminés par des pinacles spiriformes tournés avec une habilité rare.

Les Flamands ont fait aussi quantité de souches de cheminées rondes, garnies de cannelures en hélice ; on en voit à Bruges et l'on en conserve un spécimen au Musée lapidaire de Gand. Des chefs-d'œuvre dans ce genre, sont les gracieux pinacles qui garnissent le triple pignon qui se dresse le long du canal du Franc à Bruges, et ils sont encore surpassés en délicate élégance par une bretèche, datant de 1514, qu'on voit rue Flamande en saillie sur le canal [1].

RENAISSANCE.

Ce n'est que vers la fin du XVIe siècle, que les pignons à gradins se transforment en frontons, plus souvent, cintrés que triangulaires, et que l'on supprime çà et là les meneaux de pierre qui divisaient les fenêtres en croix.

Une chose intéressante à observer, c'est l'habileté avec laquelle les architectes de la Renaissance ont greffé les ordonnances classiques : colonnes, entablements, modillons et cartouches, sur la structure médiévale des façades belges. Il y a ici une transition douce et une évolution continue qui rappelle celle des palais vénitiens. De même que l'ossature légère des pans de bois avait été transformée, avec le minimum de changement, en une hardie construction en pierre à piles et arcades appareillées, de même nos architectes changèrent très adroitement celle-ci en une maçonnerie d'assemblage de montants et de platebandes, sans altérer la distribution des jours ni la proportion générale. Il y a là une continuité bien remarquable à travers trois genres de structures appliqués aux mêmes canevas. On peut étudier ces trois stades à Malines mieux qu'ailleurs, en comparant, par exemple, trois façades bien conservées : celle des *Duivels*, quai aux Avoines, le chef-d'œuvre de nos constructions en bois, celle du *Pavillon belge*. Grand'Place, attribuée au grand maître



Façade en bois, dite des *Duivels* à Malines.

Rombaut Keldermans, et celles *des Bateliers*, dite du *Saumon*, quai au Sel, l'un des monuments de la première Renaissance, ce merveilleux morceau attribué à Jean Borremans de Bruxelles.

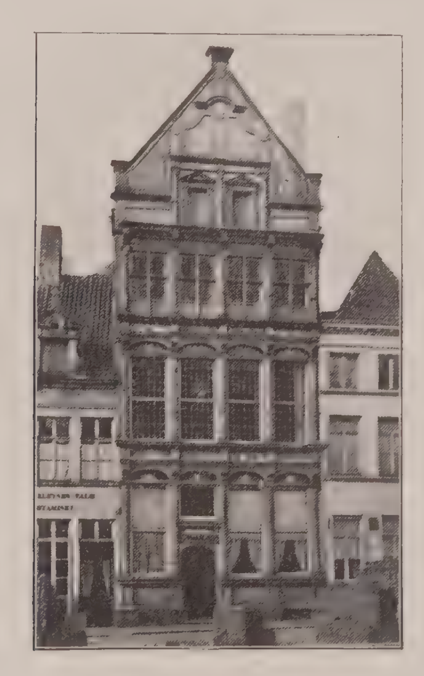
La première façade offre une ossature d'une légèreté suprême, découpée en bandes horizontales qui sont alternativement des clairevoies vitrées et des allèges garnies de bardeaux ; les étages offrent des sailllies soutenues par des goussets ; le pignon s'abrite sous un gâble saillant.

Dans la seconde les montants sont des piliers en pierre blanche appareillée, d'une légèreté hardie ; les croisillons en bois font place à une menuiserie de pierre presque identique ; les encorbelle-

1. V. Van Ysendyck, *Documents classés*, litt. L. pl. 12.

ments, réels ou simulés, sont portés sur des arcades de décharges ; le pignon est appareillé et dentelé. La distribution des fenêtres est identique : à peine la membrure est-elle alourdie.

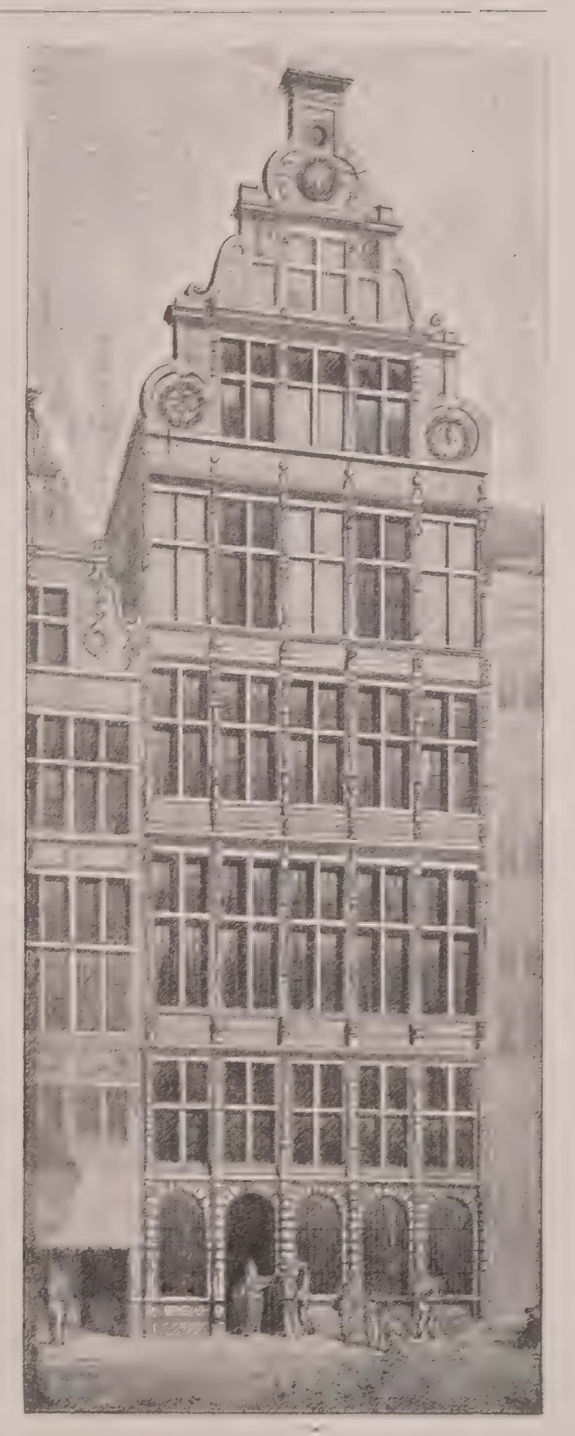
Dans la troisième enfin rien n'est changé encore à l'ordonnance des baies, mais la Renaissance a insinué des entablements dans toutes les zones pleines qu'occupaient les décharges ; encore celles-ci sont-elles



Maison des Bateliers dite du *Saumon*.

maintenues en partie, mais déformées. Les piliers-trumeaux sont remplacés par des colonnes engagées, et les surplombs sont rachetés par des modillons. En outre les décors en relief, qui déjà s'étaient introduits, ailleurs, dans les tympans des décharges, se répandent maintenant dans les frises et jusque sur les panneaux du soubassement.

Longtemps la façade renaissance flamande reste ainsi gothique dans son ossature, tout en devenant de plus en plus classique dans ses détails décoratifs.



Maison de la grande Arbalète à Anvers.

On en a des exemples non moins remar-

quables à Anvers, où les montants, meneaux et trumeaux gardent une légèreté extrême. Les maisons des Corporations qu'on voit sur la Grand'Place sont merveilleuses de sveltesse et d'élancement, surtout celle dite de *Charles-Quint* ou de la *Vieille arbalète* élevée en 1560, et dont les hardis trumeaux sont si délicatement ornés de montants fuselés, à allure de candélabre. Sa voisine exhibe les fameux pendentifs à carotte. La maison des *Tonneliers*, si jolie, est une reconstruction un peu fantaisiste qui a remplacé une façade de 1579 restaurée en 1628; celle des *Drapiers* (1541) (de *Oude balans*) offre au rez-de-chaussée des pilastres efflanqués embrassant l'entresol et des détails d'un style classique déjà plus froid ; celle des *Tanneurs*, qui porte en ses cartouches le millésime 1644, a déjà des pilastres à bossages, des encorbellements complets, des niches, une ordonnance pompeuse. Toutes sont remarquables par la riche ordonnance de leurs majestueux pignons aux rampants incurvés, involutés, et bientôt garnis des ailerons classiques.

De tous ces pignons anversois le plus majestueux et le plus artistiquement orné est celui de la maison des *Bateliers*, derrière l'Hôtel de ville, rue des Serments, 5, bâtie par Corneille de Vriendt, où les ailerons habituels sont remplacés par de gracieuses statues assises tenant une ancre et un gouvernail.

***

A côté des façades précédentes il faut placer celle de la maison de la rue des Pierres à Bruges, « *den Gouden Vos* » bâtie en 1621. Le rez-de-chaussée est encore conçu dans l'ancienne manière, mais les étages avec pignon incurvé, tourmenté, sont tout pénétrés du style nouveau. A Tournai, l'on peut citer la Grange des Dîmes de St-Martin, à Ypres le pignon du *Nieuw Werk* regardant la cathédrale ; à Bruxelles, il faudrait mettre en ligne presque tous les pignons de la merveilleuse Grand'Place.

Enfin c'est à Bruxelles que l'on peut le mieux suivre l'évolution finale des pignons, la disparition graduelle des gradins, l'invasion progressive du fronton, la prépondérance définitive de motifs décoratifs classiques sur les organes structuraux traditionnels. — Leur étude a été faite d'une manière remarquable par M. Ch. Buls, étude que nous avons résumée dans la précédente livraison [1].

L. CLOQUET.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1909, p. 251.

Mélanges.

Les celliers cisterciens à Dijon.


LES grands celliers à deux étages, caves mi-enterrées au rez-de-chaussée, greniers au-dessus, sont une des caractéristiques monumentales de l'architecture cistercienne. Et l'ordre des moines blancs y a mis cette robustesse simple de la structure, en même temps que cette pureté d'appareil et de profils, qui sont sa marque souveraine dans l'architecture.

Il ne faut pas oublier que les abbayes cisterciennes, Cîteaux et Clairvaux en tête, étaient avant tout d'amples colonies agricoles, vinicoles et industrielles, en ce sens que toujours situées dans des plaines ou vallées à l'écart des grands centres de population, elles se suffisaient à elles-mêmes. Non seulement les moines, profès ou convers, cultivaient les vastes domaines de l'Ordre, mais encore ils fabriquaient leurs instruments de travail. Ce caractère est encore très apparent à Clairvaux (Aube), dont l'enceinte subsiste encore et comprend deux parties : l'abbaye proprement dite presque entièrement reconstruite par les abbés du XVIII[e] siècle, mais dont la Révolution a détruit l'église, et l'enclos des convers autrefois une cité industrielle pourvue d'ateliers divers.

A Cîteaux (Côte d'Or), le chef d'Ordre, le cellier à deux étages s'élevait à l'angle sud de la façade orientale de l'église ; le second étage servait au logement des convers, Cîteaux étant bien pourvu de bâtiments d'exploitation agricole. Près de Cîteaux, à Gilly, dans l'enceinte de l'ancien château abbatial, on voit encore un cellier isolé, voûté à l'étage inférieur, couvert en charpente au-dessus. A Pontigny (Yonne), la deuxième fille de Cîteaux, le grand cellier à deux étages voûtés et à deux nefs, existe encore et se détache de l'angle Nord-Ouest de la façade de la grande et grave église. Les missionnaires diocésains qui occupaient naguère la maison conventuelle, avaient restauré ce cellier, faisant d'une des nefs supérieures un promenoir et de l'autre des salles de bibliothèque et d'archives. Enfin, dans l'immense enclos de Clairvaux, existe encore exact un grand cellier de la fin du XII[e] siècle ou du commencement du XIII[e], qui, comme celui de Cîteaux, se détachait de l'angle Sud-Ouest de l'église à laquelle il survit parmi les constructions banales des abbés modernes.

Long comme une cathédrale, à deux étages voûtés et à trois nefs, il présente à l'extérieur une disposition singulièrement monumentale, et, il est inutile d'ajouter, puisque nous sommes en plein art du Moyen-Age et dans le domaine de ces merveilleux constructeurs que furent les moines blancs, parfaitement rationnelle.

A Pontigny, comme à Cîteaux dont nous avons les plans à défaut des édifices disparus, les murs du cellier présentent de robustes contreforts isolés où venaient se perdre les poussées des voûtes; à Clairvaux, l'architecte moine a réuni, solidarisé ces contreforts nécessaires par des arcs puissants, continus et profonds, dont la seule parure est dans la beauté de l'appareil et la justesse des proportions. Or cette disposition très particulière se rencontre à Clairvaux même, dans une ancienne construction qui, fort remaniée et utilisée en logements de gardiens, se dresse isolée dans l'enclos des convers. Eh bien, dans la partie demeurée intacte, j'ai retrouvé un de ces arcs qui entrent dans l'ossature du grand cellier.

Ce bâtiment de dimensions restreintes, correspond tout à fait par sa situation à celui que, au XVII[e] siècle, l'on montra au moine Meglinger, comme ayant été l'habitation primitive des moines et de saint Bernard. Joseph Meglinger, sous-prieur de l'abbaye cistercienne de Maris Stella, en Suisse, avait été délégué par son couvent au chapitre général de 1667, un des plus importants des temps modernes. Il fit une pointe sur Clairvaux et parle avec émotion de ce *Monasterium vetus*, dans la très intéressante relation qu'il a laissée de son voyage [1]. Mais je ne sais si la tradition qui avait cours à Clairvaux peut être acceptée sans réserve ; le bâtiment dont il s'agit est manifestement contemporain du grand cellier postérieur de bien des années à Saint

1. Cette relation en latin a été imprimée dans le tome IV des œuvres de saint Bernard, édition Migne.

Bernard, mort comme on sait en 1153. Et ici, je ne parle pas par ouï-dire ou d'après l'étude de dessins et de photographies, mais pour avoir vu et comparé les deux constructions qui me semblent non seulement de la même époque, mais peut-être de la même main et de destination identique.

A Dijon, les abbés de Clairvaux possédaient un hôtel, important sinon par la magnificence des bâtiments — comme ceux du Petit-Cîteaux en la même ville, ils ont toujours été assez modestes — mais par l'étendue de l'enclos touchant au nord à l'enceinte, et où la Révolution a pu tracer plusieurs rues. La chapelle a depuis longtemps disparu; quant à la maison d'habitation elle est encore reconnaissable à des baies du XVe siècle à meneaux cruciformes et accolades.

Toutefois le grand cellier où l'on enmagasinait les récoltes des biens-fonds considérables, vignes et terres de culture, que possédait l'abbaye dans le Dijonnais, est encore debout à peu près intact, et c'est une belle construction tout à fait analogue pour la structure et le détail au grand cellier de Clairvaux. A la vérité, il est à deux nefs, non à trois, et les dimensions sont moindres, mais la hauteur doit être à peu près la même. Enfin, voici les arcs extérieurs et aussi ces robustes colonnes monostyles avec leurs chapiteaux à feuilles d'eau très stylisées. On sait que les rigides Cisterciens répudiaient pour leurs églises et monuments accessoires toute imagerie, même toute ornementation abondante, et bien entendu tout élément grotesque. Ils se contentaient aux chapiteaux de simples moulures, ou, comme ici, de sobres feuillages empruntés à la flore aquatique des vallées où ils s'établissaient de préférence. Cîteaux a créé ainsi une école de constructeurs à admirer dans cet admirable Moyen-Age et la diffusion de l'Ordre dans le monde chrétien tout entier, l'unité sévère imposée par les Chapitres généraux ont donné un rayonnement infini à son art.

Toutefois, on ne peut s'empêcher de remarquer que si les principes cisterciens avaient dominé dans l'Europe chrétienne, c'en était fait de l'incomparable floraison du XIIIe siècle. Nous aurions eu à profusion des églises, des cathédrales austères, d'une merveilleuse beauté géométrique, mais non ces poèmes de pierre qui demeurent encore les plus nobles parures de nos villes modernes. Par le triomphe de Cîteaux, plus de clochers fleuris, d'imageries en multitude, plus de cette végétation de pierre dont telle est l'inépuisable richesse, que au prix d'une telle abondance, le génie ornemental de la Grèce et de Rome n'est plus que stérilité; adieu enfin, aux verrières étincelantes peuplées de saints et des plus belles légendes chrétiennes. Sans doute, nous aurions perdu le grotesque, mais on s'en pourrait consoler puisque privé de lui, l'art médiéval demeurerait encore tout lui-même, ou il s'en faudrait de si peu! C'est bien à tort, en effet, que le romantisme a pris pour un élément essentiel ce qui n'est que l'accident. En vérité, si les romantiques ont eu le mérite d'aimer éperdument le Moyen-Age, ils l'ont bien mal compris.

Que les amis lecteurs me pardonnent cette digression; après avoir trop parlé, je reviens au cellier de Dijon. Divisé en caves et en logements, il n'en est pas moins assez bien conservé pour que la disparition des cloisons postiches le remette à peu près dans son état primitif. Toutefois je note que l'angle et le pignon du Sud étant ébranlés, il a fallu récemment les consolider. Mais la masse de la construction tient bon et survivra sans doute à maints bâtiments nés d'hier ou même à naître.

De l'hôtel de Clairvaux dépendait un autre cellier dont jusqu'à ces dernières années subsistait seul et intact, l'étage souterrain. C'était une belle crypte à huit travées, divisée en deux nefs par une file de colonnes à chapiteaux moulurés correspondant à des consoles de retombée analogues, le tout de très bon style. Il y a un demi-siècle on y imposa une grande salle destinée au Conseil général, ensuite celui-ci, s'y étant trouvé à l'étroit, s'est fait construire à côté un hôtel complet pour lequel le cellier fut amputé d'une travée.

Mais les choses n'en sont pas demeurées là: en ce moment on démolit l'ancienne salle et les maisons voisines où se distribuaient les bureaux de la Préfecture pour créer un ensemble plus commode de bâtiments modernes. Ce que seront les constructions prochaines, je l'ignore et n'ai pas à m'en occuper ici. Mais au cours des travaux, il arriva, et l'affaire fit quelque bruit, que l'« on découvrit » le cellier enseveli, découverte

aisée puisqu'il avait fait l'objet d'un rapport à la Commission départementale des Antiquités de la Côte d'Or, avec plan, coupes et relevés, inséré dans les *Mémoires* de la compagnie, tome XIV[e]. Le Conseil général a été saisi d'une demande de classement et de conservation de ce morceau précieux, et, ce dont il faut la louer hautement, l'assemblée départementale a étudié les moyens de le sauver. La question reviendra à la session d'août : tous les archéologues souhaitent ardemment une solution favorable. Mais, ne nous laissons pas aller à y trop croire ; aujourd'hui que les plans sont approuvés et les ouvriers à l'œuvre, il est un peu tard pour revenir en arrière. Et trop d'exemples, malheureusement, sont acquis pour démontrer combien il est malaisé de faire lâcher prise aux ingénieurs, aux architectes, au génie militaire, même quand on a l'appui des pouvoirs publics. D'ailleurs, pour comble de disgrâce, il y a ici une question d'alignement et de recul. Enfin, le Conseil général de la Côte d'Or a eu un beau geste et intelligent ; le fait est assez rare dans les assemblées délibérantes pour qu'on le signale. Mais est-ce le signe d'une velléité ou d'une volonté ?

Et puisque j'en suis à parler des celliers cisterciens, j'en signalerai un troisième à Dijon, celui de l'abbaye de Morimond, quatrième fille de Cîteaux, dont l'hôtel est depuis plus de deux siècles divisé en propriétés particulières. Ce cellier, moins important que ceux de Clairvaux, se voit encore dans une impasse aboutissant à la place du Morimond ; l'étage inférieur seul est voûté, l'autre est couvert en charpente. Une fenêtre formée de deux cintres soutenus par un meneau, est dans le bon style du XIII[e] siècle et donne la date approximative de cette construction moins ancienne, par conséquent, que ses similaires de Clairvaux.

Henri CHABEUF.

P. S. — Ce que je redoutais semble d'ores et déjà un fait accompli ; et l'œuvre cistercienne aura peut-être disparu au moment où paraîtra l'article qui précède.

H. C.

4 juillet 1909.

Tabernacle — dais de l'exposition [1] et crucifix.



IL n'y a qu'à louer Monsieur Cloquet d'avoir attiré l'attention du clergé sur les conditions auxquelles doit répondre l'autel majeur pour être conforme aux prescriptions liturgiques.

Cette question a fait l'objet de deux articles publiés dans la *Revue de l'Art chrétien* sous le titre de: *Retour aux traditions liturgiques et tabernacle.*

Or, la conclusion qui paraît se dégager de ces articles si intéressants, est celle-ci : pour construire l'autel principal, on ne s'inspire guère des règles liturgiques ; certaines circonstances rendent difficile l'application de ces règles et jusqu'a présent les divers systèmes employés pour construire l'autel majeur ne donnent pas un résultat complet ; bref, la solution du problème à résoudre n'est pas encore trouvée.

Nous désirons prendre part à la discussion, trop heureux si nous pouvions y apporter quelque lumière.

Commençons par rappeler, qu'en général, la construction de l'autel principal se fait de manière défectueuse et sans tenir compte de la liturgie ; que la question de la construction de l'autel liturgique reste ouverte ; enfin que la réalisation d'une combinaison pratique, conforme à la liturgie et en même temps esthétique, se heurte à de nombreuses difficultés.

Nous appuyant sur ces considérations préliminaires, nous partagerons en quatre points la thèse qui nous occupe :

I. — Quels sont les systèmes proposés et réalisés dans ces derniers temps ?

II. — Quelles sont les règles liturgiques relatives au tabernacle, au dais de l'exposition et à la croix de l'autel ?

III. — D'où proviennent les difficultés que rencontre l'observation de ces règles ?

IV. — Description du système que nous proposons.

1. Pour éviter toute confusion nous désignons par les termes, *dais de l'exposition*, le petit ciborium qui abrite le Saint-Sacrement exposé.

I

Les systèmes proposés et réalisés se réduisent aux trois suivants : le tabernacle est disposé de telle façon qu'il peut servir à faire l'exposition du St-Sacrement ; ou bien, le tabernacle est surmonté d'un dais mobile ; enfin, le tabernacle sert de support à un dais fixe, installé à demeure.

Dans le premier cas, le tabernacle est partagé en deux parties par un voile. Quand il faut exposer le St-Sacrement, l'ostensoir est placé dans la partie antérieure et l'autre partie renfermant les vases sacrés est cachée par un rideau. On ouvre les portes du tabernacle qui sont richement peintes et décorées d'anges adorateurs.

Cette combinaison dispense de placer un dais d'exposition. Et de plus la croix, sans occuper encore la place que lui assigne la liturgie, est cependant vue facilement par le célébrant. Toutefois, elle nous paraît présenter l'inconvénient suivant : à moins d'élever outre mesure le tabernacle, l'ostensoir sera placé trop bas et ainsi il échappera aux regards des fidèles : l'exposition aura l'air d'être faite pour le prêtre seul. Pour que le St-Sacrement soit exposé d'une manière imposante et religieuse, ne faut-il pas que l'ostensoir soit bien placé en vue ?

Parfois, quand l'exposition se fait dans le tabernacle, celui-ci est partagé en deux compartiments dans le sens de la hauteur, le compartiment supérieur servant à faire l'exposition. Mais, à notre avis, cette disposition exige pour le tabernacle des dimensions peu élégantes.

Dans le second cas, le tabernacle est surmonté d'un dais qui est mobile. On le met chaque fois qu'il faut exposer le St-Sacrement et l'office terminé, on le fait disparaître.

Ce dais mobile peut être installé directement sur le tabernacle : c'est l'opinion de Mgr Barbier de Montault : « L'exposition, dit-il, se place sur le gradin le plus élevé de l'autel ou sur le tabernacle, s'il y en a un. Le type romain est celui-ci : une base plate, surmontée d'un escabeau peu élevé et recouvert d'un corporal à la partie supérieure; deux bras ou girandoles, attachés de chaque côté à la base et portant chacun deux cierges de cire ; un dossier plein, unissant la base au dais ; un dais à ciel plein, surmonté d'un ornement en couronne (Tome I, livre II, p. 200).

Disons de suite que le système du dais mobile est loin d'être pratique, qu'il est incompatible avec la fréquence de l'exposition du St-Sacrement, qu'il a peu de chance de plaire au clergé et qu'il le faut abandonner. Il convient pour les pays où l'exposition se fait rarement.

Dans le troisième cas, le dais est à demeure sur le tabernacle. Ce système présente l'inconvénient suivant : il faut placer le crucifix soit sous le dais, soit derrière l'autel.

Ici nous devons faire deux remarques qui se rapportent aux deux derniers cas.

D'abord, quant à la manière de placer les colonnes du dais. Pour les autels de récente construction, les colonnes du dais reposent sur le gradin. Ceux qui ont admis cette disposition, ont voulu, sans doute, observer la règle qui veut que le tabernacle ne serve pas de support.

Pour d'autres autels, et c'est le cas le plus fréquent, les colonnes du dais sont portées par le tabernacle. Ce placement n'est pas gracieux, surtout si la croix est hissée au-dessus du dais. On a, en effet, trois pièces superposées, le tabernacle, le dais et la croix, qui présentent l'aspect d'une longue perche : cela manque de proportion. Ensuite, quant à la manière de placer la croix, on n'est pas plus d'accord en théorie qu'en pratique. On la voit mise sous le dais, ou fixée au-dessus de celui-ci, ou enfin, reléguée derrière l'autel et portée par une tige métallique qui est attachée au massif de l'autel.

II

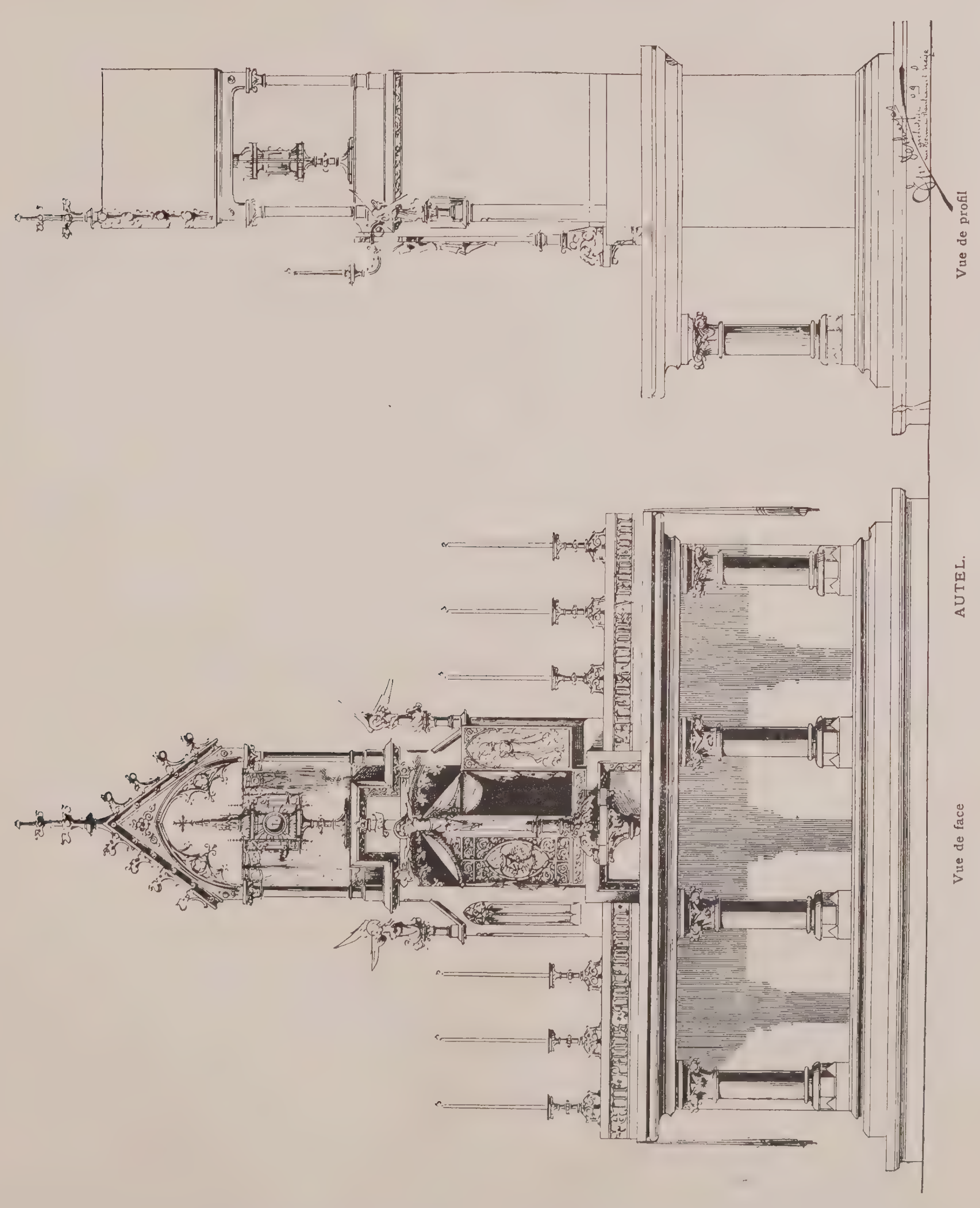
Pour être complet il faut considérer le tabernacle, le dais et la croix de l'autel.

A. Que prescrit la liturgie quant au tabernacle? Elle prescrit ce qui suit :

a) Le tabernacle doit être en bois, en marbre ou en bronze ; elle tolère aussi les tabernacles en pierre. « Tabernaculum ligneum, aliave materia constans » (IV concil. provinc. Mediolanæ).

b) Le tabernacle doit être doré à l'extérieur, et l'intérieur doit être garni d'étoffes de soie (Congrég. des Evêques du 26 oct. 1575).

c) Un voile en forme de rideau suspendu à une tringle est placé à l'entrée du tabernacle.



d) A l'extérieur le tabernacle doit être recouvert de toutes parts d'un pavillon de couleur blanche ou de la même couleur que la couverture de l'autel. Le pavillon doit être placé de manière

à donner au tabernacle la forme d'une tente ; ceci exige que la partie supérieure du tabernacle soit aussi recouverte par le pavillon. (Hoc autem tabernaculum conopæo decenter opertum. Rit. Rom. de sacra Euch.)

Le pavillon est-il requis ?

Affirmativement (S.R.congrég. 31 juillet 1855.)

e) Peut-on mettre l'ostensoir dans le tabernacle ?

Les rubricistes ne sont pas d'accord. Les uns disent qu'on ne peut y mettre les vases ne renfermant pas actuellement la Ste Eucharistie, Les autres ne regardent pas comme inconvenant de mettre dans le tabernacle les vases sacrés qui ont un rapport direct et immédiat avec la Ste Eucharistie.

f) Le tabernacle contenant les Stes Espèces doit être placé au milieu de l'autel majeur.

Il n'y a d'exception que pour les églises cathédrales. — Ainsi l'a décidé la Congr. des Évêques : 10 févr. 1579 et 26 nov. 1594. « Tabernaculum Sanctissimi Sacramenti in Cathedralibus non debet esse in majori altare propter functiones pontificales quae fiunt versis renibus ad altare; in parochialibus et regularibus debet esse in altare majori tanquam digniori. »

g. Que peut-on placer sur le tabernacle ?

Si nous consultons les fervents de la tradition liturgique, nous voyons qu'ils n'admettent rien sur le tabernacle, ni la croix, ni le dais d'exposition, ni même les vases sacrés contenant la Ste Eucharistie. Ils se basent sur ce principe que le tabernacle ne doit pas être transformé en support.

Aussi proposent-ils de faire l'exposition dans le tabernacle lui-même, ou de faire un dais indépendant du tabernacle et de placer la croix derrière l'autel.

Qu'il nous soit permis de faire observer qu'ils sont en désaccord avec la liturgie et qu'ils sont plus exigeants que l'Église elle-même. En effet, Mgr Barbier de Montault affirme que la croix peut être placée sur le tabernacle et qu'il en est de même pour le dais de l'exposition, comme nous le verrons plus loin.

Dans le texte suivant où il est parlé des objets qui ne peuvent être placés sur le tabernacle, il n'est fait aucune mention ni du crucifix ni du dais : An toleranda vel denuntianda sit consuetudo quae in dies invalescit perimponendi sanctorum reliquias, pictasque imagines in tabernaculo in quo August. Sacram. asservatur ?

Assertam consuetudinem tanquam abusum eliminandam omnino esse. (S. R. Congr. decretum generale 3 Apr. 1821).

B. Pour exposer le Saint-Sacrement il faut un trône, c'est-à-dire, un dais, un petit ciborium qui symbolise la royauté. Nous avons donné plus haut la forme du dais tel qu'il est employé à Rome.

Le dais doit-il être fixe ou mobile ?

D'après Mgr Barbier de Montault, le dais n'étant destiné qu'au St-Sacrement est essentiellement mobile. Il importe donc de ne pas le laisser à demeure sur l'autel où il gênerait et abriterait intempestivement le crucifix. (Donc d'après cette théorie, c'est une faute de placer le crucifix sous le dais, mais quelle place lui donner, car, lors même que le St-Sacrement est exposé, le crucifix doit se trouver à l'autel ?)

A Rome, on ne le place qu'au temps voulu, et on l'enlève, la fonction terminée (T. I, p. 199).

Où sera mis le dais ?

A Rome, il est mis sur le tabernacle.

Si on ne veut pas que celui-ci serve de support, il faudra placer les colonnettes du dais soit sur le gradin soit sur le massif de l'autel.

Le dais est-il de rigueur ?

Oui, son usage est ordonné par l'instruction clémentine (Clément XI) : « Sur l'autel, il y aura un tabernacle ou trône éminent, avec un baldaquin proportionné de couleur blanche [1]. »

C) Que prescrit la liturgie concernant la croix ?

a) Chaque autel, où se célèbrent la messe et les saints offices, doit avoir un crucifix. Ainsi l'ordonne la rubrique du missel : « Super altari collocetur crux in medio ». « Qu'une croix soit placée sur l'autel au milieu. » Le cérémonial des Évêques est aussi explicite : « In quorum (candelabrorum) medio locabitur crux : une croix sera placée au milieu entre ces chandeliers. »

1. Il y a des églises où l'on fait l'exposition par derrière l'autel. Cette manière d'exposer est-elle plus décente, plus respectueuse ? Nous ne le pensons pas et nous croyons qu'il est plus convenable d'exposer par devant l'autel. Rien n'est prescrit à ce sujet par la liturgie.

(Cærem. Episc. lib. I, cap. XII, nº 11.) Cette règle suppose qu'il n'y a pas de tabernacle; dans ce cas, son application ne rencontre aucune difficulté.

b) Le crucifix doit être placé sur l'autel et au milieu des chandeliers.

Donc on n'observe pas la liturgie en le plaçant sous le dais, ou au-dessus de celui-ci, ou derrière l'autel.

c) Son pied doit avoir la même hauteur que les chandeliers les plus rapprochés. (La liturgie veut que les chandeliers n'aient pas la même hauteur). Ceci fait supposer que les chandeliers ne sont pas très grands.

d) La croix tout entière doit surpasser les chandeliers, car les cierges doivent brûler en sont honneur et non en l'honneur de la voûte.

Ces prescriptions sont renfermées dans le texte du cérémonial des Evêques (l. I, chap. XII, nº 11) que nous allons citer et traduire le plus fidèlement possible : « Supra vero in planitie altaris, adsint candelabra sex argentea si haberi possint... et super illis cerei albi, in quorum medio collocabitur crux ex eodem metallo et opere, præalta ita ut pes crucis æquet altitudinem vicinorum candelabrorum, et crux ipsa tota candelabris supereemineat cum imagine sanctissimi crucifixi, versa ad interiorem altaris faciem. » « Au-dessus et sur la partie plane de l'autel, qu'il y ait six chandeliers en argent, si possible, et sur ces chandeliers, des cierges blancs, au milieu desquels (chandeliers) sera placée une croix de même métal et de même travail, ayant une hauteur telle que *le pied de la croix* égale en hauteur les chandeliers les plus rapprochés, et que la croix tout entière domine les chandeliers avec l'image du crucifix. »

Ce n'est donc pas le crucifix qui doit avoir la même hauteur que les chandeliers mais bien le pied de la croix.

e) Faut-il conserver la croix quand le St-Sacrement est exposé ?

Oui. En présence du Saint-Sacrement on supprime le crucifix dans les basiliques de Rome.

La sacrée Congrégation des Rites n'admet pas que cette coutume soit importée ailleurs ; on ajoute un petit crucifix au-bas et en avant de l'exposition. — An super altare in quo SS. Sacramentum expositum est, crux de more collocari debeat ? Nunquam omittendam crucis cum imagine crucifixi apposita collocationem (S. R. C. du 14 mai 1707).

III

D'où provient la difficulté d'observer les règles liturgiques que nous venons de rappeler ?

Elle provient de ce qu'il faut conserver la réserve eucharistique à l'autel majeur, et ensuite de la fréquence de l'exposition du Saint-Sacrement.

La présence du tabernacle empêche de placer la croix comme elle le doit être.

Le dais n'est pas fait pour abriter la croix et il ne devrait pas rester à demeure sur l'autel. Le tabernacle ne doit pas servir de support. Dès lors, comment placer le crucifix ainsi que le dais de l'exposition ?

Avant d'exposer la combinaison que nous proposons, nous ferons remarquer que la difficulté d'observer la liturgie, disparaîtrait en grande partie si on revenait à l'emploi du ciborium.

Par là-même aussi, on ne construirait plus ces autels si dispendieux où le principal disparaît sous un entassement de pièces accessoires dont l'effet le plus certain est de faire penser à tout excepté à un autel. Quant à nous, nous appelons de tous nos vœux le rétablissement du ciborium. Faisons remarquer que, quand on construit une église, il faudrait être fixé sur l'autel à placer dans le chœur, afin de construire le contenant d'après le contenu.

IV

Il est inutile de faire observer que la combinaison dont il s'agit peut s'adapter à n'importe quel style et qu'en la décrivant nous n'avons pas à tenir compte du massif de l'autel.

Au milieu de l'autel dont le massif porte un petit gradin, se trouve un socle d'environ 0,20 cent. de haut, un peu en retrait sur le gradin. A ce socle est fixé un cul-de-lampe qui sert de support à la croix dont la hauteur atteint 0,75 cent. Ce placement sera assez conforme à la liturgie, car la croix sera vue facilement du prêtre et elle se trouvera au milieu des chandeliers.

La table d'autel aura une largeur telle que le canon puisse reposer sur le cul-de-lampe tout

en laissant assez de place pour célébrer les saints mystères. L'observation de cette disposition sera facilitée par l'emploi du canon sans encadrement.

La face antérieure du tabernacle est partagée en deux parties dont l'une constitue le tympan qui est fixe et l'autre partie comprend deux portes ornées sur leur face de rinceaux et de motifs en relief; les revers sont rehaussés d'anges adorateurs en polychromie [1].

Le tabernacle entièrement dégagé peut recevoir le pavillon. Une architecture composée de pilastres avec contreforts ajourés, ornés de colonnettes qui sont surmontées d'anges adorateurs, et supportant une tablette à gradins, forme un encadrement au tabernacle et sert de support au dais de l'exposition.

Le tabernacle a la forme d'une châsse. Il est évident que d'autres formes pourraient être adoptées. Si on lui donnait la forme carrée, on pourrait fixer des arcs-boutants à la partie supérieure de manière à donner à celle-ci la forme d'une coupole : ce qui permettrait de recouvrir par le pavillon le tabernacle tout entier.

A la base de la tablette servant à faire l'exposition sont attachées de chaque côté deux girandoles portant chacune deux cierges (non des bougies).

Nous ferons observer qu'entre la tablette et la partie supérieure du tabernacle, il doit être ménagé un espace qui sera occupé par le bras transversal de la croix : il faut, en effet, masquer le moins possible le tabernacle.

Les pilastres contreforts surmontés d'anges adorateurs sont là pour donner plus d'ampleur à l'ensemble et lui communiquer en même temps un caractère plus religieux. Dans le cas où le ciborium serait rétabli et abriterait tout l'autel, la liturgie serait facilement observée tout en satisfaisant à l'esthétique et aux besoins pratiques. Car, selon la coutume suivie à Rome même, le dais de l'exposition peut être supprimé comme objet superflu ; il suffit d'établir une tablette portée par quatre colonnes sur laquelle la croix sera placée à l'arrière-plan. Le tabernacle est isolé et ne sert pas de support.

1. Il nous semble que cette indication est trop précise ou ne doit pas être donnée au sens impératif ; il en est de même de quelques autres qui suivent. (N. d. l. R.)

Le beau dessin, dressé à l'échelle de 10 0/0, qui accompagne la présente description, a été exécuté par Monsieur Deshayes, architecte et professeur à l'école St-Luc de Liége.

LECHANTEUR,
Curé de Lamine.

Une étude définitive sur l'iconographie des Mages.



UN livre vient de paraître en Allemagne, qui semble presque atteindre à la perfection dans son genre, et peut en tout cas servir de modèle aux études iconographiques : *Die Heiligen Drei Koenige in Literatur und Kunst* [1]. En deux volumes d'une forme impeccable, l'auteur, M. Hugo Kehrer, qui paraît n'ignorer aucun des textes ni aucun des monuments relatifs à son sujet, examine d'abord, à la lueur des écrits des Pères et des auteurs profanes, l'origine de l'histoire et de la légende des Rois-Mages, la signification et le développement à travers les siècles, tant en Orient qu'en Occident, de la liturgie de l'Épiphanie, les sources cachées des croyances populaires brodées peu à peu sur le tissu de l'histoire ; il sait où et quand on a donné aux Mages leurs noms et leurs armoiries, où et quand a pris naissance la tradition du Roi nègre ; bien plus, il cherche en d'anciens poèmes la trace de légendes aujourd'hui oubliées : c'est ainsi que, entre beaucoup d'autres, il cite le poète suisse du XIIIe siècle, Walther de Rheinau, dont les vers naïfs, interprétés en sculpture sur le tympan d'Ulm, ont donné naissance à ces charmantes scènes que nous avions jadis admirées et dont nous avions pressenti la signification, sans pouvoir en indiquer l'origine précise. Oyez ce conte de Noël : Il était une fois trois rois : le premier possédait une autruche apprivoisée, laquelle pondit deux œufs : de l'un sortit un lion, et de l'autre un agneau... Le second avait un verger, et dans ce verger une rose, du calice de laquelle une colombe s'éleva... Le troisième eut un fils, qui sitôt né se mit à marcher et à annoncer la venue de l'Enfant-Dieu...

1. Edité à Leipzig, chez E. A. Seemann, 1908.

D'autres prodiges encore... Et les trois Rois aussitôt partirent, guidés par l'étoile...

On peut dire qu'aucun des problèmes littéraires ou artistiques soulevés par la question des Mages n'est inconnu de l'auteur qui à tous apporte une solution souvent ingénieuse et toujours solidement étayée.

Au point de vue de l'iconographie pure, les 349 monuments, tous antérieurs à la Renaissance, que M. H. Kehrer a reproduits en de fort belles photographies, lui permettent, par de judicieuses comparaisons, d'établir une classification méthodique, de suivre pas à pas le développement et les transformations successives des types hellénique, syro-hellénique, oriental, byzantin, roman du XIIe siècle, français du XIIIe, quattrocentiste, pour ne citer que les principaux. — Puis il jette un coup d'œil sur la peinture, depuis le « Dombild » de Cologne et l'œuvre de Roger van der Weyden, jusqu'aux compositions de Schöngauer et de Dürer.

Une analyse, même succincte, de cet ouvrage si rempli de textes, de reproductions et d'idées nous entraînerait trop loin ; disons simplement qu'il serait à souhaiter que tous les principaux sujets iconographiques fussent traités de cette façon magistrale ; il est vrai que, du jour où un tel vœu serait réalisé, ces études définitives fermeraient la porte à ces recherches, à ces examens de sujets inexplorés qui constituent l'intime et suprême jouissance des iconographes.

G. SANONER.

Les quatre apôtres du portail sud à Saint-Jean-le-Vieux de Perpignan.



AU portail Sud de l'église Saint-Jean-le-Vieux de Perpignan récemment reconstitué (1) est figuré le Christ « assis et bénissant », accosté de quatre statues d'apôtres, le tout dans l'ordre suivant

Paul - Jacques (2) - JÉSUS - Jean - Pierre.

1. *Mém. de la Soc. nat. des Antiquaires de France*, 1903, pl. IX (reconstitution) et pl. VIII (état précédent), p. 238.
2. Jacques le Majeur.

Dernièrement, M. Albert Mayeux a exposé (1), sur ce portail, des appréciations intéressantes, dont certaines me paraissent de nature à provoquer des objections diverses. Je crois surtout devoir m'élever avec force contre l'opinion que l'on y verrait « saint Paul et saint Pierre présentant respectivement au Christ les deux saints régionaux, saint Jacques et saint Jean. » Une scène de présentation s'exprime par des attitudes et des gestes qui n'existent pas ici ; et, en outre, comment admettre que les deux fils de Zébédée, les jeunes disciples préférés de Jésus, ses cousins germains d'après la tradition (2), auraient besoin d'intermédiaires auprès du divin Maître ? M. Mayeux s'étonne que les saints Pierre et Paul ne soient pas, comme de coutume, tout auprès de Jésus ; je dirai bientôt quelle m'en paraît être la raison.

Au sujet de la primauté donnée à Jacques sur Jean, M. Mayeux dit que cela est « suivant leur ordre hiérarchique, car saint Jacques prononce la phrase dogmatique (3) : *Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine*, et saint Jean vient après en ajoutant : *Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus.* Je ne vois pas du tout ce que ce souvenir de la récitation légendaire du Symbole des Apôtres vient faire ici. Si l'on y avait eu égard, il aurait fallu disposer autrement les quatre saints, puisque l'énoncé des deux premiers articles est le plus souvent, je crois (4), attribué à Pierre et à Paul (5). La préséance de Jacques sur son frère s'explique très simplement, par la croyance qu'il était l'aîné et parce qu'il est habituellement nommé le premier dans les énumérations scripturaires et liturgiques.

Mon idée est que le sculpteur, ou celui qui l'a inspiré, ayant place pour cinq statues, a voulu mettre auprès de Jésus les trois apôtres qu'il

1. *Bulletin* de la même Société, 1908, p. 96-100.
2. Ils étaient fils de Zébédée et, croyait-on, de Marie Salomé, que l'on prenait pour l'une des sœurs utérines de la Vierge Marie.
3. Il serait plus exact de dire : l'article du Symbole.
4. Il y a eu différents systèmes ; cf. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'iconographie chrétienne*, t. II, p. 249-252. Cependant c'est toujours saint Pierre qui prononce le premier article.
5. L'idée (p. 98, note 3) que saint Jean serait placé à la gauche comme ayant représenté la Synagogue ne me paraît par applicable ici ; elle ne l'est que dans la scène de la Crucifixion, alors que l'apôtre fait pendant à la Vierge Marie (Cf. E. MALE, *l'Art religieux du XIIIe siècle en France*, 2e édit., p. 227.)

distinguait d'une manière spéciale (1) et, secondairement, le compagnon habituel de Pierre dans l'iconographie : saint Paul, l'Apôtre des Nations.

Ce dernier est en quelque sorte adjoint aux autres ; c'est pourquoi il n'occupe pas sa place d'honneur habituelle, tout auprès du Christ ; toutefois, il est mis à la droite, conformément à la règle. D'autre part, il fallait, pour lui faire pendant, que saint Pierre s'éloignât aussi du Sauveur. De la sorte, on a donné le premier rang aux saints Jacques et Jean, les *Boanerges* (2), les apôtres éphèbes, pour lesquels Jésus avait une prédilection marquée (3).

1r août 1908. Léon GERMAIN DE MAIDY.

Les scènes secondaires du tympan de Vézelay.



EN l'an 1908, dans la deuxième livraison de cette Revue, j'ai fait paraître un premier article sur le tympan si célèbre de l'ancienne église abbatiale de Vézelay ; de nouveau, je me vois amené à m'occuper de ses remarquables et mystérieuses sculptures.

Mon travail toutefois, ne portera ni sur la scène majeure du tympan, car j'en maintiens l'interprétation, ni sur les sculptures qui recouvrent le linteau, attendu que je ne vois aucune raison de rompre avec l'explication que j'en ai donnée ; il sera exclusivement consacré aux huit scènes secondaires qui entourent la majestueuse image du Christ et les douze apôtres qui l'accompagnent.

Deux observations dont la valeur ne peut échapper à personne, m'ont guidé dans l'entreprise dont je livre ici le résultat.

1° Au Moyen-Age, les imagiers représentent habituellement, sans lignes de démarcation, quelles qu'elles puissent être, non seulement toutes les phases consécutives d'un même fait historique, mais souvent une série tout entière d'événements différents, dont le groupement constitue un ensemble réellement harmonique.

2° Cette époque, d'autre part, avait une tendance prononcée, méthodique, consistant à rapprocher dans un parallélisme réfléchi et constant, les faits relatifs à la vie du Christ, de ceux que l'Ancien Testament fait connaître.

1. Ce sont eux que Jésus rendit témoins de sa Transfiguration (*Matth.*, XVII, 1 ; *Marc*, IX, 1 ; *Luc.*, IX, 28) et qu'il emmena avec lui, plus loin que les autres disciples, au Jardin des Oliviers, lors de la Passion (*Matth.*, XXVI, 37 ; *Marc.*, XIV, 33.)

2. *Marc.*, III, 17.

3. A cette disposition ont pu d'ailleurs contribuer des circonstances locales dont parle M. Mayeux. On a peut-être aussi voulu rappeler la demande faite par la mère des fils de Zébédée (*Matth.*, XX, 21) et par eux-mêmes (*Marc.*, X, 37), que, dans le royaume de Jésus ils fussent assis l'un à sa droite et l'autre à sa gauche.

Cela étant, en faisant l'explication de la première de ces observations au tympan de Vézelay, j'ai dû en conclure que les huit petites scènes qui en ornent le champ et qui sont si soigneusement et si visiblement séparées les unes des autres, ne peuvent représenter, ainsi que je l'avais d'abord avancé (1), les différents peuples de la terre (2), mais, qu'au contraire, *elles doivent constituer autant de groupes particuliers parfaitement distincts, possédant chacun son sens propre et tout à fait déterminé.*

Par ailleurs, la seconde remarque m'a engagé à voir *dans ces scènes diverses, des figures symboliques du sujet principal.* Elles l'entourent du reste comme une riche et marquante escorte et cette subordination matérielle et visible *semble indiquer qu'entre elles et le groupe majeur, il existe une relation voulue, une dépendance rigoureuse et incontestable.*

Or, puisque, d'une part, suivant la parole de S. Paul, *tout est figure dans l'Ancien Testament* (3), que *tout s'y rapporte d'une façon plus ou moins frappante au Christ et à la Rédemption*, et que, de l'autre, nous nous trouvons à Vézelay, en présence de *l'union de Jésus et de l'épouse, de la fondation de l'Eglise par le baptême, l'octroi des dons de l'Esprit-Saint et la prédication apostolique, enfin de la vocation des peuples aux noces éternelles*, car Vézelay *dit tout cela*, nous l'avons vu ; il résulte que ces *grands faits ont été assurément préfigurés* comme nous le révèle le grand apôtre et par suite, *qu'il est possible de retrouver dans la Bible, les événements gratifiés de cette signification symbolique.*

Fait digne d'attention ! la difficulté soulevée par un tel problème, ne vient pas de leur rareté ; au contraire, en nombre de cas, elle naît de leur abondance et de la ressemblance qui les rapproche en entravant le choix. Enfin, ce choix lui-même est d'autant plus délicat à opérer, que les mutilations des sculptures limitent le champ des observations, pendant que, d'un autre côté, la disparition de la polychromie (4) du portail prive l'archéologue des lumières que lui auraient procurées les inscriptions qui, sans doute, venaient, comme à Cluny, compléter la pensée

1. Avec beaucoup d'hésitation interne dois-je ajouter.

2. Les foules du linteau suffisent d'ailleurs à les représenter largement, et les êtres imaginaires qui en terminent le défilé, à gauche du Christ, prouvent notoirement que les imagiers n'ont voulu en omettre aucun, puisqu'ils y ont fait figurer les races les moins connues et les plus invraisemblables.

3. Omnia in figura contingebant illis (Cor., X.)

4. A la page 390 de son *Dictionnaire de l'Architecture*, article *Porte*, Viollet-le-Duc atteste que toutes les figures et les ornements de la porte principale de Vézelay étaient rehaussés de traits noirs sur un ton monochrome blanchâtre, sans autres traces de coloration. Ce renseignement est inexact d'ailleurs, car, d'après la *Monographie de Vézelay* publiée par lui, dans les Archives de la Commission des Monuments historiques, il avance que les rayons sortant des mains du Christ étaient de teinte rouge. Il est regrettable, somme toute, qu'on n'ait point fait en temps voulu, un relevé sérieux de ces peintures. Alors même qu'elles auraient disparu dans leur majeure partie, il importait d'agir ainsi et de conserver soigneusement le souvenir d'une décoration picturale très rare, peut-être unique, en tous cas fort curieuse dont la perte prive les archéologues d'un document considérable, de nature à jeter quelque lumière sur les procédés décoratifs de nos ancêtres, à une époque où les arts brillèrent d'un si vif éclat.

des tailleurs d'images et préciser le sens des sujets adoptés [1].

Pour éclairer la ténébreuse énigme, deux voies cependant subsistent encore : le raisonnement d'abord, ensuite les renseignements contenus dans les doctrines ecclésiologiques dont la vogue fut si généralement répandue au cours du Moyen-Age. Elles seront utilisées tour à tour.

Mais avant d'aborder l'examen des scènes secondaires de Vézelay, il est urgent d'indiquer aux lecteurs, l'ordre suivi dans cette étude.

Huit groupes sollicitent notre attention : quatre, à la droite du Christ, quatre à sa gauche.

Successivement nous nous arrêterons devant chacun d'eux, suivant les numéros d'ordre marqués sur le schema suivant qui permettra de suivre mes explications avec toute la clarté désirable ; la lettre A y indique la scène principale et en plus, la figuration du linteau qui la complète.

N° 1. Sur cette scène je serai bref. Mon premier article sur Vézelay l'a d'ailleurs analysée d'une façon suffisante, pour que je puisse actuellement en dire seulement quelques mots.

Qu'il me suffise donc de rappeler que, des deux personnages assis figurés dans ce compartiment, le premier est S. Jean écrivant de par Dieu, sur les destinées de l'Église, après en avoir contemplé le cours dans les visions étonnantes dont le souvenir est rappelé par le Christ et son imposant entourage.

Ainsi que j'en ai fait l'observation, la seconde figurine représente apparemment un prophète entrevoyant dans l'éloignement des temps, le règne universel de Dieu, car les destinées de la nouvelle alliance seront bien différentes de celles qu'eut la première en partage. Elle ne sera pas confinée entre les frontières étroites d'une région sans importance, mais elle se répandra dans tout l'Univers. L'Église, en effet, n'a comme champ d'action, d'autres limites que les limites mêmes de ce monde.

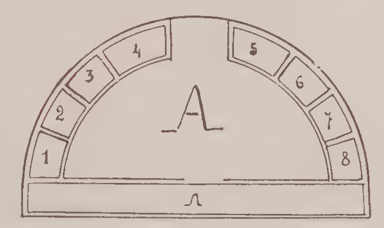
N° 2. Un homme, puis une femme forment à eux seuls, toute la figuration de cette scène. Le premier est coiffé d'un couvre-chef dont le bord orfraisé forme couronne [2].

C'est ici que commencent à se présenter les difficultés d'interprétation signalées plus haut, difficultés qui causent un grand embarras pour l'identification des sujets représentés par les sculptures.

En effet, ce personnage et cette femme peuvent indifféremment représenter l'Époux et l'Épouse du Cantique des cantiques, Salomon et la reine de Saba, David et Bethsabée.

Mais avant tout, recourons aux données que peuvent nous fournir sur ces divers personnages, les doctrines ecclésiologiques toujours si fécondes et si riches en aperçus, après avoir fait remarquer en premier lieu, que l'Époux et l'Épouse du Cantique des cantiques préfigurent l'union du Christ et de l'Église suivant une acception si fréquente, qu'elle s'impose sans discussion.

« Regina Saba, dit d'autre part Honorius d'Autun à propos de cette princesse, Hierosolymam properat, Salomonem et templum ejus videre desiderat... Viso autem



Schema du tympan de Vézelay.

templo ejus in laudem Dei erupit. Unde Ecclesia sub figura ejus canit : Deus in loco sancto suo (Psalm. LXVII s.) [1].

Le rapport qui unit cet épisode biblique à la scène A de Vézelay est parfaitement saisissable. Dans le tympan de cette abbatiale, le véritable Salomon bâtit mystiquement le temple de Dieu, « Templum Dei sanctum quod estis vos », et l'Église, à l'instar de la reine qui la préfigure, peut clamer à son tour : Dieu est ici dans son sanctuaire.

L'interprétation que le même écrivain donne des relations de David et de Bethsabée sans être moins concluante est plus complète encore.

« David, ainsi raisonne-t-il, Christi figuram habet, Bethsabee Ecclesiæ. Urias diaboli imaginem gessit. Et sicut illa, dum in fonte Cedron lavaretur exuta vestibus suis, David placuit et ad regios meruit venire complexus, maritus ejus principali jussione est trucidatus ; ita, et Ecclesia id est congregatio fidelium per lavationem sacri baptismatis mundata a sordibus peccatorum, Christo

1. Dans cette Abbaye, les inscriptions dont je parle figurent sur des chapiteaux et donnent la clef de leur riche iconographie.

2. Viollet-le-Duc (*Dictionnaire du Mobilier*) donne fig. 4 bis de l'article *Amict*, une reproduction agrandie de cette coiffure et de la couronne qui s'y trouve associée. Le personnage qui la porte n'est pas un prêtre, ainsi qu'il semble l'insinuer; ses vêtements n'ont en effet rien de sacerdotal et conséquemment, sa coiffure ne peut être un amict paré. Nous sommes en présence d'un couvre chef royal et peut-être faut-il voir dans sa forme peu commune, l'intention qu'avait l'imagier de lui donner un aspect quelque peu oriental. Si cette coiffure n'affectait pas un certain air de simplicité, on serait tenté de supposer que la couronne qui la rehausse, est un diadème, en s'en rapportant au texte suivant tiré d'Hildebert du Mans : « Aliud est diadema, et, aliud est corona. Corona simplex est circuitus aureus quo utuntur reges in minoribus solemnitatibus ; diadema est quasi duplex corona, cum ipsi coronæ, quasi alius circuitus gemmis superadditur. » Migne CLXXI, col. 366. — Autre est la couronne, autre le diadème. La couronne est un simple cercle d'or usité dans les cérémonies ordinaires. Le diadème est comme une double couronne, un cercle de pierreries étant comme superposé au premier.

1. Migne CLXXII, col. 714. La reine de Saba se hâte vers Jérusalem désireuse de voir Salomon et le temple bâti par lui. A la vue de ce dernier, elle loue Dieu et c'est ainsi que sous sa figure, l'Eglise chante : Dieu est ici dans son sanctuaire. *Observation.* On comprendra combien il importe dans un sujet tel que celui de cet article, de donner en latin les textes sur lesquels se greffe l'interprétation de Vézelay. Pour éviter au lecteur qui ne connaît pas cette langue, des arrêts perpétuels dans la lecture de ces pages, je donnerai en notes une traduction écourtée de ces textes ou plutôt leur sens, car je dois en le contentant, éviter d'ajouter encore aux longueurs nécessaires de cette étude.

Domino noscitur esse sociata, et diabolus apostolis impugnantibus est annihilatus. Hoc et ipsa nomina innuunt David namque *desiderabilis*, Bethsabee *puteus testamenti.* Urias dicitur *gloria Dei mei* et designat diabolum qui sibi gloriam Dei usurpavit, dicens : *Similis ero Altissimo* (Isa., XIV)... Sicut Bethsabee non est passa concubitum prioris mariti, postquam copulata est David ; ita Ecclesia non est conjuncta diabolo, postquam venit ad Christum desirabilem qui fuit exspectatio gentium. Hæc puteus testamenti fuit, quia abyssus veteris legis in ea latuit. Urias consilio David occubuit et diabolus Christi consilio gentilitatem amisit ([1]). »

Malgré sa longueur, cette citation ne devait pas être écourtée ; elle nous fait nettement saisir toute la portée et le sens caché de l'histoire de David et de Bethsabée Non seulement cette histoire préfigure, de même que le fait précedent, l'union du Christ et de l'Église, mais aussi et en plus, le baptême, le don qu'il confère à l'homme de devenir apte à prendre part aux noces éternelles, enfin la défaite du démon.

Une telle richesse d'aperçus visant si étroitement les idées exprimées en A, ainsi que l'absence de couronne sur la tête de la femme du groupe 1, m'incitent à supposer que nous sommes bien cette fois en présence du sujet choisi par l'imagier de Vézelay. Sans doute Urie n'est point ici figuré, mais il est évident que cette figuration n'est pas indispensable et serait même superflue, puisque sa mort est impliquée dans la scène que nous examinons, scène dont le sujet n'est autre que l'union de sa femme et de David, le meurtre d'Urie une fois accompli ; par contre, il est supposable que si le tailleur d'images avait voulu représenter la reine de Saba, il n'aurait pas manqué d'accuser son rang, en lui donnant l'insigne qui le désigne normalement dans la science iconographique.

Dernière remarque, dans la photographie ci-jointe, au cas où elle n'engendrerait aucune illusion, le personnage féminin semble indiquer du doigt à son voisin, le Christ du tympan ; qu'on opte pour l'un ou l'autre des sujets proposés, il faut alors reconnaître que la reine de Saba ou Bethsabée montre dans la scène A de Vézelay, la pleine lumière, la réalité vivante dont son histoire ne fut que l'ombre modeste et la figure lointaine.

N° 3. Vêtus à la légère, trois personnages occupent ce compartiment. Deux d'entre eux paraissent prendre du repos ; le troisième, placé au milieu des premiers, porte un objet dans un pan de vêtement. D'après la *Monographie de Vézelay* publiée par Viollet-le-Duc dans les Archives de la Commission des Monuments historiques, cet objet semble figurer une gerbe.

Que peuvent signifier ces hommes dont le rôle paraît au premier aspect, si difficile à saisir ?

Le geste du premier personnage de ce groupe m'avait primitivement porté à admettre que cette scène représente Abraham envoyant son serviteur Eliézer chercher au loin une femme pour Isaac et l'engageant à lui prêter le serment narré par l'Ancien Testament : « Pone manum tuam subter femur meum ut adjurem te per Dominum Deum cœli ([1]). »

La façon dont Rupert de Deutz commente ce récit est elle-même des plus engageantes. Abraham préfigure Dieu le Père ; Isaac, Jésus ; Eliézer, les apôtres. Les apôtres sont envoyés à la Pentecôte à la recherche de l'Épouse, à l'exemple d'Eliézer, avec la recommandation formelle de ne la point prendre chez les Juifs, mais parmi les gentils : « Baptizate omnes gentes. » Les présents destinés à la fiancée dans la réalisation de la préfigure biblique, sont la grâce et les charismes de l'Esprit-Saint ; enfin les dix chameaux confiés à Eliézer signifient les dix préceptes de la Synagogue, la seule chose qu'elle transmet à l'Église ; les sacrifices ([2]) et les justifications de l'ancienne loi étant rejetés « ut stercora », suivant l'énergique expression de S. Paul.

Quelque remarquable que soit cette préfiguration, et bien qu'elle soit admirablement appropriée à l'imagerie centrale de Vézelay, un détail m'empêche de regarder cet épisode biblique comme le sujet du troisième groupe et ce détail, c'est la gerbe entrevue dans les mains du personnage que je mentionnais, lorsque j'abordais l'étude de la scène présente. Elle paraît, en effet, marquer le temps de la moisson.

Les moissonneurs sont au terme de leur besogne et les habits légers qui les recouvrent, marquent la rudesse du travail auquel ils se sont livrés sous les poids de la chaleur et du jour. Maintenant, il est près de sa fin ; on prépare les gerbes pour la fête très sainte et très solennelle ([3]) qui suit la moisson, car elles doivent être présentées au prêtre, suivant ce précepte formel du Très-Haut : « Cum ingressi fueritis terram, quam ego dabo vobis et messueritis segetem, feretis manipulos, feretis spicarum primitias messis vestra ad sacerdotem ([4]). »

Mais qu'était donc cette fête ? C'était l'anniversaire de la promulgation du Décalogue sur le mont Sinaï et cette solennité portait le nom de fête de la Pentecôte, car elle se célébrait cinquante jours après la Pâque et l'immolation de l'Agneau.

Vu la difficulté de rendre le spectacle grandiose que présenta la scène du Sinaï, nos imagiers, pleins de sens, la tournèrent en la rappelant sous la forme modeste de la fin de la moisson, régulier prélude de son anniversaire.

1 Migne, ouvr. cité, *Exposit. in psalmos*, col. 283. David figure le Christ ; Bethsabée, l'Eglise ; Urie, le diable. De même que David, lorsqu'il vit Bethsabée se baignant dans le Cédron, l'aima et l'épousa après avoir fait périr Urie; de même l'Eglise (la masse des fidèles), purifiée par les ondes du baptême, a plu au Christ qui s'est uni à elle ; le diable ayant été terrassé par les apôtres. Après avoir été liée à David, Bethsabée n'eut plus de rapports avec Urie ; après ses fiançailles avec le Christ, l'Église a renoncé au démon. Le lecteur que de tels rapprochements pourraient surprendre, peut lire dans Honorius la raison qu'il allègue pour les expliquer et les faire comprendre.

1. *Gen.*, XXIV. Pose ta main sous ma cuisse, afin que te me jures par le Dieu du ciel etc.

2. Rubert, Migne, tom. CLXVII, col. 436.

3. *Lev.*, XXIII.

4. Lorsque vous serez entrés dans la terre que je vous donnerai et que vous ferez la moisson, vous présenterez au prêtre des gerbes et les prémices des épis de votre champ. Le Caïn donné par la *Revue de l'Art chrétien*, p. 69, an 1898, tient enveloppée dans un pan de vêtement la botte d'épis qu'il offre à Dieu, comme le porteur de gerbe de Vézelay.

Or entre la Pentecôte juive et la nôtre, un rapprochement mystique et profond s'impose ; Rupert va nous le fournir et voici son texte : « Igitur legis et gratiæ summa secundum munerum consonantia est, quia videlicet a paschali vespera quinquagesimo die, lex in tabulis lapideis digito Dei sculpta « per Moysen data est ; gratia autem et veritas per Jesum Christum facta est (Joan. I)» quinquagesimo nihilominus a resurrectione ejus die, Spiritu Sancto misso de cœlo, in cordibus apostolorum scripta est (¹). »

Ainsi la première Pentecôte précède la seconde comme la nuit précède le jour, et c'est avec un à-propos extrêmement judicieux qu'on l'a choisie, puisqu'elle est une préfiguration manifeste de l'action de l'Esprit-Saint representée dans la scène A tympan de Vézelay. Il est inutile, je suppose, de faire ressortir davantage une si remarquable concordance et de s'appesantir encore sur l'heureux choix d'un tel sujet.

N° 4. De toutes les scènes disposées à droite du Christ, celle-ci est la dernière ; j'ajoute que par exception, elle ne reproduit aucune préfiguration puisée dans l'Ancien Testament, ce qui ne l'empêche pas d'être en accord intime avec l'imagerie de Vézelay, comme nous allons le voir.

En commençant l'examen de ce compartiment, je dois rappeler que le tympan de Vézelay renferme une allusion directe au baptême.

Rupert, le si docte abbé de Deutz, qualifie le baptême avec beaucoup de raison de « mors diaboli », puisqu'en somme, c'est par lui que nous échappons à la domination du démon et que les chrétiens recouvrent la grâce et l'amitié de Dieu, que la faute d'Adam a fait perdre à sa descendance. Or, cette lutte sans merci que le Rédempteur a engagée contre le démon et que le n° 2 nous a déjà fait remarquer nettement, ne doit plus cesser. Le pouvoir souverain qu'Il possède sur l'ange déchu a été transmis à l'Église et à ses apôtres auxquels Il a donné puissance sur les puissances infernales : « In nomine meo dæmonia ejicient (²). »

Nous voyons ici l'exercice d'un tel pouvoir. Un apôtre reconnaissable au nimbe et à la nudité des pieds, réalise la promesse de Jésus devant la foule, pour la plus grande instruction des hommes.

Suivant toute vraisemblance, il s'agit de la délivrance d'un possédé, la présence d'un tiers entre le saint et les démons, permettant de le supposer ; mais il se pourrait également, que le mauvais esprit fût chassé d'une idole, car, pour mieux tromper les peuples, les démons établissaient en elles leur demeure : «dæmones formulas intrabant, remarque Honorius, et populum per responsa seducentes ludificabant (³). »

1. Rupert, Migne, tom. CLXVII, col. 672. L'accord le plus grand existe entre la loi et la grâce. Cinquante jours après la Pâque la loi écrite sur la pierre par le doigt de Dieu fut donnée par Moïse; la grâce et la vérité sont l'œuvre de Jésus-Christ et néanmoins cinquante jours après sa résurrection, le Saint-Esprit descendant du ciel, les a burinées dans le cœur des apôtres.

2. En mon nom, ils chasseront les démons (*Marc.*, XVI).

3. Honorius, ouvr. antérieurement nommé. *Elucidarium*, 2ᵉ partie. Les démons entraient dans les statues et se jouaient du peuple en le séduisant par leurs réponses.

Cette alternative d'ailleurs importe peu, car le sens attribué à cette figuration se maintient dans l'un et l'autre cas. La scène 4 vise donc la défaite du démon à la domination duquel le baptême porte la plus formidable atteinte, puis la prédication apostolique, prélude ou complément ordinaires de ces sortes de combats (¹). »

N° 5. Quatre hommes et une femme sont ici sous nos yeux. La femme et son plus proche voisin se donnent affectueusement la main, tandis que les deux autres figurants sont occupés à un travail agricole, le dos penché, la tête inclinée vers le sol.

Tous les éléments de cette scène paraissent empruntés à l'épisode si gracieux et si poétique dont Booz et Ruth furent les héros. Derrière les moissonneurs, Ruth ramassait les épis oubliés ; Booz la remarqua, donna des ordres à ses serviteurs, afin que la cueillette de la Moabite fût abondante ; sous le charme de l'étrangère, il finit par lui offrir sa main.

Dans l'intention de rendre ce tableau champêtre plus expressif, l'imagier a précipité un tantinet le récit biblique et la marche des événements ; néanmoins il n'en est pas moins exact et l'idylle dont il a fait choix, cache un sens très profond et symbolise la vocation des Juifs et des Gentils aux noces éternelles.

Écoutons plutôt Grégoire d'Elvire (²) : Ecce magna... quæstio ut talis agnus quæratur qui ab ovibus et hædis fuerit generatus... Ruth itaque Moabitis fuit de gente peccatrice... Booz autem Israelita homo justus ex generatione patriarcharum de tribu Juda... De quo nascitur Obeth, de Obeth Jesse, de Jesse David, de David... Maria unde Christus carnem assumpsit, *habens scilicet carnis bifariam originem, id est de hædis peccatorum gentis Moabitarum, unde Ruth... et ab ovibus patriarcharum ex quibus Booz... homo justus. Si tantummodo (Christus) ex Israël, quod lex oves appellat, corpus hominis Dominus induisset, et non ex gentibus peccatorum, quos hædis comparat, nec credere gentes in Christo, nec salvari meruissent, qui arram salutis suæ in Christi corpore non haberent* (³).»

1. Voir dans Rupert, Migne, tom. CLXX, col, 181, la rage du diable, à propos du baptême. A Vézelay, le tailleur d'images a donné aux mauvais esprits une tête de loup, cet animal étant pris en iconographie pour le symbole du démon. Ce symbolisme d'ailleurs remonte jusqu'au Christ lui-même. « Mercenarius, dit-il en S. Jean, chapitre x, verset 11, et qui non est pastor, cujus non sunt oves propriæ, videt lupum venientem, et dimittit oves et fugit. Et lupus rapit et dispergit oves. » Rupert, d'autre part précise cette pensée dans son commentaire du quatrième évangile, col. 615 et s'exprime ainsi : « Videt, inquit, lupum venientem, id est diabolum animabus insidientem, easque ad mortem æternam per diversa scelera protrahentem. » Il voit, dit-il, le loup qui survient, c'est-à-dire le diable tendant des embûches aux âmes et les entraînant par des crimes divers, dans la mort éternelle.

2. Sur Booz et Ruth, on peut aussi consulter Rupert, Migne, CLXVIII, col. 372.

3. *Revue bénédictine*, 1908, 4ᵉ livr., p. 439. La grande question était de trouver un agneau qui fût engendré à la fois par les brebis et les boucs. Ruth était de la race pécheresse des Moabites ; quant à Booz il était de naissance israélite et descendait des patriarches de Juda. De lui naquit Obed, d'Obed Jessé, de Jessé David, de David, Marie en laquelle Jésus prit chair. Sa naissance est le fruit de deux races d'un sang différent : de la race des Moabites que la

Nous ne l'ignorons pas, la porte de Vézelay, indépendamment de toutes les idées qu'elle offre à nos yeux, a trait à la vocation des hommes aux noces éternelles. Une fois de plus, il faut remarquer avec quel art judicieux et quelle profondeur de vues, les Clunisiens ont su trier leurs sujets et placer en regard des grands faits de la Rédemption, les épisodes de l'Ancien Testament qui les ont le mieux préfigurés.

N° 6. Ce deuxième compartiment de gauche vise Joseph et ses deux fils, suivant toute probabilité ; voici ce que nous en rapporte Rupert.

« Nati sunt autem Joseph filii duo... Vocavit nomen primogeniti Manasses dicens : oblivisci me fecit Dominus omnium laborum meorum et domus patris mei. Nomenque secundi appellavit Ephraim dicens : crescere me fecit Deus in terra paupertatis meæ, quorum alter oblivio, alter fructificans appellatur. Nam ille propter nos oblitus est domum Patris sui, id est, gentem illam in qua Pater ejus Deus Synagogam et templum multosque filios, id est, sui nominis adoratores habuit et propter nos grano frumenti assimilatus est quod cecidit in terram et mortuum est ut fructum afferret (Joan., XII) [1].



Scènes secondaires du tympan de Vézelay.

Il suit de là que cette scène, tout en nous entretenant de l'amour du Christ, préfigure deux faits majeurs déterminés par la Rédemption : le rejet de la Synagogue d'une part ; de l'autre, la vocation des gentils et par conséquence logique, l'établissement de l'Église qui a seule la mission d'appliquer les fruits de la Rédemption et du salut à l'humanité, jusqu'à la consommation des siècles.

Loin d'être étrangère à l'imagerie principale de Vézelay, elle constitue donc dans l'enseignement contenu en elle, un chapitre remarquable et d'un haut intérêt.

N° 7. L'un des moins compliqués au point de vue de la figuration, ce groupe l'est dans une grande mesure, quant à son sens intime.

Les deux personnages de ce compartiment se tiennent

loi nomme des boucs, par Ruth ; de la race des Juifs qu'elle appelle des brebis, par Booz. S'il en avait été différemment les nations n'auraient pas mérité de croire en Lui ni d'être sauvées par Lui, n'ayant pas eu dans le sang du Christ les arrhes de leur salut.

1. Joseph eut deux fils... le premier reçut le nom de Manassés signifiant celui qui oublie ; le second, celui d'Ephraïm, c'est-à-dire, celui qui porte des fruits. Et le Christ de son côté, par amour pour nous, a oublié la maison de son Père, la Synagogue et les nombreux fils qui adoraient son nom, pour venir, semblable au grain de blé, sur cette terre, y mourir et porter beaucoup de fruits. Migne, CLXVIII, col. 528.

debout. A mon humble avis, ils se rattachent au récit du chapitre trente-huitième de la Genèse.

Une fois de plus, recourons à la littérature ecclésiastique du Moyen-Age et prenons connaissance des aperçus qu'elle nous transmet sur lui.

Voici d'abord le texte de la Bible qui semble avoir inspiré la scène 7. « Mortua filia Sue, uxore Judæ, ille post luctum consolatione accepta, ascendebat ad tonsores ovium suarum ipse et Hiras opilio Odollamites in Thamnas. »

Ceci fait, je passe au commentaire du brillant abbé de Deutz ([1]).

« Juda, telles sont ses paroles, *confessio*, Hiras *vidi fratrem meum*, Odollamites *testimonium in aqua*, Thamna *vetans* interpretatur, vel deficiens. In Juda ergo Christum quem et apostolus vocat *confessionis nostræ pontificem* (Hebr., III). In Hiras Joannem Baptistam, qui dicit : *Et ego vidi et testimonium perhibui quia hic est filius Dei* (Joan., I). In eo quod dicitur Odollamites, ipsum testimonium propter quod venit in aqua baptizans. In Thamna Judæos vetentes et vetendo deficientes. In monte filiæ Sue (quod interpretatur *loquens*, sive *cantilena*) silentium intelligimus legis et prophetarum qui usque ad Joannem prophetaverunt. *Tunc ascendebat ad tondendum oves suas et cum illo Hiras* ; tunc enim Christus venerat ad oves quæ perierant domus Israel (Matth., XV), et cum eo vel ante eum, Joannes Baptista, baptizans in aqua et prædicans lavacrum ad tonsuram ovium necessarium, id est pœnitentiam dignosque pœnitentiæ fructus (Matth., III) necessarios ad deponenda onera peccatorum ([2]). »

Le passage de la Genèse rendu matériellement par le n° 7, préfigure donc le baptême, le Précurseur, le Christ venant sauver les brebis perdues de la maison d'Israël. Comment s'étonner alors si les Clunisiens ont arrêté leur choix sur lui et lui ont donné dans la savante imagerie de la porte principale de leur abbaye, une place honorable, alors qu'il en symbolise d'une façon si notoire les principaux enseignements !

Juda qui tient en mains le bâton, gage futur des promesses faites à Thamar, fait un geste d'admiration tout aussi significatif que celui de la Bethsabée du n° 2 ; on dirait qu'il saisit le rôle joué par lui dans l'Ancien Testament et qu'il salue avec respect celui qu'il eut, d'après les desseins de Dieu, l'honneur insigne de préfigurer.

N° 8. Cette scène nous montre quatre hommes bien vêtus et coiffés de bonnets façonnés ; l'une de ces coiffures est même sertie à la base d'un large cercle métallique.

Sans ce détail tout particulier, j'aurais eu certes la pensée de voir dans ce groupe les guerriers sélectionnés par Gédéon, en raison de la préfiguration qui leur est attribuée. En effet, remarque Honorius : « Exercitus ad aquam probandam ducitur, quia populus salvandus Christi baptismate abluitur. Trecentes qui potum hauriunt, sunt hii qui in fide sanctæ Trinitatis baptismum percipiunt et hanc fidem per decalogum legis implebunt, ideo hostes, id est vitia et dæmones expugnabunt ([1])».

Ces valeureux guerriers auraient donc pu figurer avec une parfaite convenance à Vézelay, mais la présence de la couronne et aussi l'absence de tout détail visible rappelant le texte de la Bible, ne permet guère de supposer que la scène 8 leur est consacrée.

En leur lieu et place, il me paraît raisonnable de voir un episode de la famine qui jadis eût fait en Egypte tant de victimes, sans la prévoyance de Joseph, fils de Jacob. Pressé par la faim, le peuple s'était adressé au roi pour obtenir des vivres ; celui-ci les adressa à son ministre, afin de leur procurer l'assistance qu'ils réclamaient éperdument.

« Quod tandem venientibus, Ægyptiis, nous apprend en effet l'abbé de Deutz, ad Pharaonem et alimenta petentibus, rex ait : *Ite ad Joseph et quidquid dixerit vobis facite*, nos itaque de illius dictum sciamus potentia, et pariter noverimus quod nemo, nisi per nomen Domini nostri Jesu Christi, consequi possit a Deo vitæ æternæ alimenta. *Non est enim in aliquo alio salus*, ait Petrus apostolus, *nec enim nomen aliud sub cælo datum est hominibus, in quo oporteat nos salvos fieri* (Act., IV). Et ipse dicit : *Nemo venit ad Patrem, nisi per me* (Joan., XIV). Et Joannes evangelista : *Pater diligit Filium et omnia dedit in manu ejus* (Joan., III) ([2]).

Pour termine l'examen des huit scènes secondaires de Vézelay, nous ne pouvions rencontrer une préfiguration plus heureuse et mieux adaptée à l'ensemble de son imagerie.

Le Christ, le grand Christ qui domine d'une façon si grandiose et si solennelle tout ce vaste ensemble iconographique en est l'objet. La scène symbolique dans laquelle apparaît Joseph, nous enseigne que Jésus est la pierre angulaire du salut, la base nécessaire sur laquelle repose toute la Rédemption, l'économie des plans divins et, qu'en dehors de Lui et de son œuvre, nul ne peut en vérité, prétendre aux noces éternelles.

Des lignes qui précèdent, il résulte une constatation

---

1. La fille de Sué femme de Juda mourut. Son chagrin diminuant, Juda accompagné d'Hiras d'Odollam monta en Thamnas pour voir tondre ses brebis.

2. Rupert, Migne, CLXVII *de Trinit*, col. 516 et suiv. Juda veut dire religion, Hiras, j'ai vu mon frère, Odollam, le témoignage par l'eau, Thamnas, celui qui s'oppose. Juda est le Christ que l'Apôtre nomme le pontife de notre religion ; Hiras, Jean Baptiste, car, a-t-il dit : J'ai vu et j'ai rendu témoignage que Jésus est le Fils de Dieu. Odollam signifie le témoignage pour lequel il est venu, conférant le baptême ; Thamnas, les Juifs ennemis. De même que Juda et Hiras allèrent ensemble voir tondre les brebis, de même le Christ vint vers les brebis perdues de la maison d'Israel et Jean-Baptiste avec lui, ou mieux le précédant et prêchant le baptême de pénitence.

1. L'armée est conduite vers l'eau pour être mise à l'épreuve, car le peuple qui doit être sauvé est purifié par le baptême. Les trois cent guerriers qui puisèrent l'eau figurent ceux qui le reçoivent pleins de foi en la Trinité et observent le décalogue, ce qui les rend vainqueurs du vice et du démon. Migne, t. CLXXII, *Spec. Eccles.*, col. 841.

2. Migne, CLXVII, col. 530. Aux Égyptiens qui demandaient des vivres, Pharaon répondit : Allez à Joseph et faites tout ce qu'il vous dira. Nous aussi nous savons ce qui a été dit de Jésus et nous n'ignorons pas que personne ne peut obtenir les aliments de la vie éternelle si ce n'est en son nom.

bien difficile à nier, si je ne m'abuse, c'est *qu'il y a dépendance des scènes secondaires à l'égard des principales.*

Sans doute, nous n'avons pas sur elles la certitude parfaite que des inscriptions nous eussent donnée; et cependant, nous est-il permis de repousser des interprétations qui mettent tant *d'unité dans l'ensemble* et qui sont *comme les échos de l'idée mère de toute cette imagerie?*

A ces présomptions déjà si plausibles j'ajouterai encore deux observations. D'abord *le nombre des personnages compris dans chaque groupe* est *bien celui que commandent les sujets proposés.* Ensuite, *chaque fois que la chose a pu se faire*, les tailleurs d'images dans *le but de rendre leurs compositions plus compréhensibles, plus faciles à saisir, ont mis en évidence, au moyen de la grandeur physique* [1], *les figurants principaux*, et ce détail, comme le précédent, *s'accorde à merveille avec les scènes bibliques dont nous avons parlé.* Il y a là, j'imagine une *coïncidence et une concordance* dont il faut absolument tenir compte, tellement elles sont sensibles et manifestes! Au lecteur de juger.

Mais il est temps de jeter un coup d'œil d'ensemble sur toute l'imagerie du tympan de Vézelay et de condenser succinctement toutes les leçons qui ressortent de ces pages.

Je le répète, la scène majeure, l'A du schema, cette partie capitale des sculptures de Vézelay, nous montre l'union du Christ et de l'épouse, le baptême et l'octroi des dons de l'Esprit très saint et la prédication apostolique, enfin la vocation des peuples aux noces éternelles.

Sous l'*apparence historique*, « *superficies historica* », l'expression est de Rupert, nous avons découvert le sens profond et mystique des scènes secondaires, ainsi qu'on trouve l'amande sous la coque qui lui sert d'enveloppe.

Ce sens, je l'ai montré avec un soin et une insistance inlassables dans cet article, *s'accorde supérieurement avec les idées majeures qui ont inspiré* les Clunisiens dans la composition du portail de la grande abbaye bourguignonne.

Comme la lune reflète la splendeur du soleil, ainsi les *scènes secondaires reflètent en le préfigurant, l'enseignement donné par les sculptures* qu'elles accompagnent.

Mais à Vézelay, le jeu des lumières dépasse celui qui s'effectue dans les espaces célestes, car il est parfaitement réciproque. Les huit scènes, objet de cette étude, reçoivent sans doute, leur clarté lumineuse de l'imagerie centrale; mais, à leur tour, elles en avivent l'éclat, en précisent l'irradiation, en font resplendir la vérité.

Ici donc tout se tient, s'enchaîne, se compénètre et s'harmonise pour former un ensemble iconographique d'une étonnante richesse, d'une combinaison réfléchie et savante, un chef-d'œuvre de sculpture et de symbolisme qui témoigne dans une mesure indiscutable, de l'habileté et de la science consommées des moines de l'Ordre de Cluny [1].

Paul MAYEUR.

1. Nos 2, 6, 7, 8, David, Joseph, Juda, Joseph.

1. L'archivolte extérieure du tympan de Vézelay présente au milieu d'ornements végétaux, les signes du zodiaque et les figurations des travaux propres à chacune des saisons. Le zodiaque symbolise la marche du temps et marque le cours des occupations rustiques. Mais, comme Rupert nous en instruit : « Quas cum observet rusticana plebecula, magis ad serviendum Deo religiosa considerat ecclesia et secundum ipsum variantur veris, æstatis atque autumni et hyemis tempora. » Il rappelle donc aussi le cycle des fêtes de l'Église dont il détermine le cours et nous fait souvenir que si nous devons recueillir en temps opportun, les fruits de la terre, il ne convient pas moins de colliger ceux de la Rédemption, durant les jours où cette grâce nous est généreusement octroyée. Il me plaît en terminant cet article, d'interpréter la partie du tympan de Vézelay que j'avais négligée jusqu'ici et de montrer qu'elle fait réellement au point de vue des idées comme à celui du décor, partie intégrante et sérieuse de tout ce magnifique ensemble iconographique.

Correspondance.



EN publiant la lettre qui suit de notre estimé collaborateur M. Léon Germain de Maidy, nous nous plaisons à reconnaître le bien fondé de ses remarques ; il faut voir dans le bas-relief d'Antoing la représentation du Jugement général plutôt que du Jugement particulier.

L. C.

Monsieur le Rédacteur et cher Confrère,

Je viens de recevoir le N° de Mars de notre *Revue* et de lire vos intéressantes observations à propos de l'iconographie du Jugement particulier. En disant que cette scène n'est pas entrée dans l'art chrétien, je crois n'avoir fait que partager l'opinion de tous les iconographes ; mais je n'ai pas voulu affirmer que des fantaisies personnelles n'aient pu imaginer de représenter ce jugement. Le monument, très curieux, qu'on ne saurait trop remercier M. le Cte de Loisne d'avoir fait connaître, me paraît être un isolé, dont le thème n'aurait pu prendre rang d'une façon régulière et acceptée dans la symbolique religieuse.

Il s'agit certainement du Jugement particulier, puisque l'on voit trois âmes transportées vers le Souverain Juge ; mais l'appareil solennel de cette figuration ne convient qu'au Jugement dernier et me semble dépasser la mesure, du moment que trois âmes seulement comparaissent ; encore faut-il remarquer que leur présence simultanée est purement symbolique, puisque le jugement de chaque âme doit avoir lieu immédiatement après la mort. J'admettrais néanmoins que cet appareil solennel n'eût rien, en la circonstance, de contraire à la théologie. Mais en est-il de même des quatre anges sonnant de l'olifant ? Ils n'ont pas à remplir ce rôle dans un jugement particulier ; c'est pour la résurrection générale et le Jugement dernier que les anges feront retentir la trompette ; et, si on les met volontiers au nombre de quatre, c'est, je suis très porté à le croire, afin que chacun d'eux se tourne vers l'un des quatre points cardinaux (cf. les quatre anges postés aux quatre coins de la terre, dans *Apoc.*, VII, 1).

De ce monument, vous rapprochez des tombeaux provenant des ateliers de Tournai, où l'on voit le Christ dans le même appareil et avec les mêmes anges sonnant de la trompette, puis, d'autre part, l'âme du défunt portée dans le giron d'Abraham ou enlevée par des anges dans une draperie. Vous proposez de réunir ces deux scènes et d'y voir le Jugement particulier.

Ce serait, je crois, faire fausse route. Les figurations d'âmes semblables à celles dont vous parlez sont innombrables sur les tombeaux de la fin du Moyen-Age ; au XVe siècle, on commença à aimer à y joindre la scène du Jugement dernier, pour lequel l'âme sera rétablie dans le corps ressuscité, qui, lui-même, entrera dans le bonheur céleste ou sera précipité dans les flammes infernales.

Si je n'étais absorbé par des préparatifs de voyage à l'occasion du prochain congrès archéologique d'Avignon, je rechercherais d'autres monuments funéraires où j'ai rencontré aussi la scène du Jugement ; j'en connais, par exemple, au remarquable cimetière de Marville (Meuse); or, là précisément, j'estime trouver une preuve de cette préoccupation que l'on avait, aux XVe-XVIe siècles, de rappeler, sur les monuments, la résurrection et le Jugement.

A l'extrémité Ouest [1] du cimetière, vis-à-vis de la façade de la chapelle, se dresse un édicule daté de la fin du XVe [2]. Il forme une grande niche renfermant une *Pietà* ; au sommet, dans une petite niche peu profonde, on voit le Christ juge, accosté de la Vierge Marie et de saint Jean-Baptiste agenouillés ; vers le haut, deux anges sonnent de l'olifant ; sous les pieds de Jésus sont placés deux cercueils, qui s'ouvrent et de chacun desquels sort un cadavre. — Non loin de cet édicule, des tombes particulières représentent aussi des cadavres sortant de leur bière, non, comme il en fut plus tard, pour inspirer l'horreur de la mort et montrer la dégoûtante décomposition des corps, mais au contraire pour faire souvenir que ces corps ressusciteront et recevront avec l'âme la récompence de leurs mérites ou la punition de leurs crimes.

Donc, pour conclure, il peut y avoir des monuments isolés où, comme à celui qu'a publié M. de Loisne, on ait eu l'intention de chercher à représenter le Jugement particulier ; mais je ne pense pas qu'il ait existé, de ce Jugement, une figuration satisfaisante, admise dans l'iconographie religieuse et ayant réellement pris place dans l'art chrétien.

Veuillez, Cher Confrère, agréer l'expression de mes cordiaux sentiments.

Léon GERMAIN DE MAIDY.

Nancy, 10 mai 1909.

1. L'ouest symbolise précisément la nuit, c'est-à-dire la mort, par laquelle tout homme doit passer pour arriver au Jugement et à la récompense éternelle.

2. Ce monument a été publié par Félix LIÉNARD dans *Le Mont Saint-Hilaire*, s. l. n. d. (Verdun, 1847), in-8°, 41 p., 17 pl. : extr. des *Mém. de la Soc. philomathique de Verdun* (t. IV). La pl. X représente l'ensemble du monument, et la pl. XI, la partie supérieure (Jugement dernier). Au-dessus de la niche qui renferme cette scène, se lit la date, en chiffres arabes : « 148. » ; le dernier chiffre a été détruit ; on l'a remplacé par un 1 initial, ce qui ferait 1148. F. Liénard a essayé de défendre l'authenticité de cette date : on ne saurait l'accabler sous cette erreur, en songeant que son travail remonte à plus de soixante ans, et l'on doit par contre lui savoir gré d'avoir fait connaître, par des planches élégantes et exactes, ce cimetière si curieux et alors si peu accessible pour les archéologues.

Travaux des Sociétés savantes.

Société Nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 19 mai 1909.* — M. M. Prinet étudie des sceaux du Moyen-Age (du XIIIe au XVIe siècles) sur lesquels les armoiries de deux conjoints sont réunies dans un même écu.

M. Dumuijs entretient la Société de la découverte d'un panneau peint signé et daté de 1494, représentant un *Ecce Homo.*

Séance du 26 mai. — Le R. P. Delattre envoie une note sur un plomb de bulle byzantin qui a été découvert à Tyr en Syrie.

M. Guenin communique des inscriptions chrétiennes inédites, récemment trouvées à Ksar Tebinet (près Tebessa en Algérie).

Séance du 2 juin. — M. le commandant Lefebvre des Nouettes présente une série de photographies de monuments gothiques de style flamboyant où figurent des animaux. Nous avons reproduit la partie la plus importante de cette communication [1].

M. Ravaisson Mollien étudie les sculptures de trois sarcophages antiques du Vatican.

Séance du 9 juin. — M. Monceaux communique des inscriptions chrétiennes d'Algérie récemment trouvées près de la frontière tunisienne.

M. F. Blanchard communique une note sur un fragment d'inscription latine qu'on vient de découvrir à Soissons.

M. Marquet de Vasselot présente une plaque d'ivoire, qui représente la Multiplication des pains et des poissons par le Christ, œuvre allemande de la seconde moitié du Xe siècle.

M. Pasquier fait une communication sur deux châteaux forts du Midi de la France : le Castram de Caumont et le Castelas de Belvezet.

M. le Baron J. du Teil présente des fragments du tombeau de Guill. Fellastre provenant de l'Abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer.

Séance du 16 juin. — M. Le Comte Durrieu propose d'attribuer les peintures du retable de Saint-Bertin, du musée de Berlin, à Jean Hennecart, peintre en titre et valet de chambre des ducs Philippe le Bon et Charles le Téméraire.

Séance du 23 juin. — M. de Mély présente les photographies de diverses miniatures ; il revient à ce propos sur la question des signatures.

M. Lefèvre étudie un vitrail de l'église Notre-Dame d'Étampes où est représenté le groupe des Sibylles.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1909, p. 253.

M. Monceaux communique des dédicaces chrétiennes récemment trouvées au Sud de Tebessa près de la frontière tunisienne.

M. le Comte de Loisne présente la photographie d'une Vierge gothique en pierre qu'on a découverte à Hallines (Pas de Calais) en creusant les fondations de la nouvelle église. Cette statue est un intéressant spécimen de la sculpture franco-flamande du commencement du XIVe siècle.

M. M. Prinet étudie un sceau de la ville de Bordeaux appendu à une charte de 1297.

Séance du 30 juin. — M. de Mély parle des monuments antiques découverts en Sardaigne.

M. le Baron de Baye annonce la découverte en Crimée d'une basilique du VIIIe siècle qui fut fondée par le Goth Johamé et qui fut le principal sanctuaire des Goths de Crimée.

M. Monceaux communique une inscription chrétienne découverte à Henchir El Ogla (Cercle Tebessa) et qui est la dédicace d'une basilique donatiste.

Séance du 7 juillet. — M. Lauer étudie un buste byzantin d'impératrice de la collection Camondo.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 21 mai 1909.* — M. le comte Durrieu présente quelques excellentes photographies représentant le début, la fin et les principales miniatures du manuscrit de la traduction française du *Décaméron*, provenant du duc de Bourgogne Jean sans Peur.

M. H. Viollet étudie plusieurs monuments arabes sis le long de l'Euphrate, qui datent du IXe siècle. M. V. restitue complètement le plan du magnifique palais Dar-el-Khalife, construit, vers l'an 836, en briques crues et briques cuites par El Mutisam, fils de l'illustre Haroun-el-Reschid, héros des *Mille et une Nuits ;* il signale les ruines d'un beau château-fort à tours rondes, de la même époque, qui fait vis-à-vis au palais sur la rive droite du Tigre.

M. Dieulafoy insiste sur l'intérêt très considérable qu'offre cette étude de monuments où l'on peut observer, à la fois, les traditions de l'architecture sassanide dans le tracé des voûtes et le point de départ de certains procédés propres à l'architecture médiévale de l'Occident, comme l'emploi des arcs-boutants pour équilibrer les poussées.

Séance du 28 mai. — L'Académie décerne le prix Auguste Prost, de la valeur de 1.200 francs,

à l'abbé Dorvaux pour sa publication des *Anciens Pouillés du diocèse de Metz*, accompagnée d'un bel atlas.

Séance du 4 juin. — M. Merlin communique les derniers résultats des fouilles sous-marines entreprises sur la côte de Mahdia (Tunisie) pour relever les œuvres d'art dont était chargé un vaisseau barbare qui sombra avec les dépouilles de l'Italie, sans doute au Ve siècle. Parmi les fragments récemment récupérés, se remarque une lampe encore munie de sa mèche carbonisée.

M. Le Tourneau informe l'Académie que dans l'église de Saint-Démétrius à Salonique, les mosaïques décoratives existant sur plusieurs arcades ont été nettoyées. Dans la basilique d'Eski-Djouma, des travaux importants ont été entrepris par le gouvernement ottoman, pour rendre au monument son aspect primitif. On a commencé à dégager les colonnes et les arcades de la galerie supérieure très élancée et à peu près aussi élevée que celle du rez-de-chaussée. A la courbe des arcades de la galerie inférieure, se sont retrouvées des traces de mosaïques décoratives, à fond d'or, qu'on peut faire remonter au Ve siècle.

Séance du 11 juin. — Dans les fouilles sous-marines, sur la côte de Mahdia, on a trouvé un grand nombre de marbres antiques, dont trois bases de marbre grec avec inscriptions grecques.

M. P. Berger communique que dans le cimetière mérovingien de Bourogne (Haut-Rhin), 168 tombes intactes ont pu être découvertes. Les fouilles ont mis au jour un mobilier funéraire fort riche; quelques bagues sont de style byzantin.

D'après les caractères que présentent ces tombes, M. P. Berger estime qu'elles peuvent remonter au VIIe ou au VIIIe siècle, c'est-à-dire tout à fait à la fin de l'époque mérovingienne.

Séance du 18 juin. — On annonce que les fouilles sous-marines à Mahdia, ont mis à jour de nouveaux marbres.

Séance du 25 juin. — M. Berger entretient l'Académie d'un ex-voto, découvert à Carthage, qui, au lieu d'être gravé sur une stèle, offre cette particularité d'être exécuté en fins et petits caractères sur une sorte de socle qui devait être surmonté d'une statue.

Le R. P. Lagrange insiste sur la découverte d'un temple au centre du petit royaume arabe de Lihiân, dans l'Arabie du Nord, qui succéda à l'empire des Nabatéens et dura jusqu'aux temps qui précédèrent l'hégire.

M. de Mély étudie le manuscrit des *Heures d'Anne de Bretagne.*

M. de Lasteyrie, M. le comte P. Durrieu et M. S. Reinach contestent les conclusions de M. de Mély.

Séance du 2 juillet. — M. E. Rivière présente les premiers résultats des recherches dont il a pris l'initiative pour la recherche des noms de « lieuxdits » susceptibles d'évoquer l'existence de monuments mégalithiques, dolmens, menhirs, etc., disparus ou détruits, ou encore debout, mais restés ignorés, perdus jusqu'à présent pour la préhistoire.

M. le commandant Espérandieu annonce la découverte à Alésia, dans un terrain qui lui appartient, d'un magnifique buste de déesse en bronze et de plusieurs ex-voto.

Le général de Beylié écrit de Saïgon que tous les clichés de la grande galerie d'Angkor seront bientôt terminés.

Séance du 9 juillet. — M. P. Durrieu donne lecture d'une note qu'il a écrite sur les chiens du duc de Berry et sur les peintures qui les représentent, intercalées dans la Bible glosée qui est conservée à la Bibliothèque vaticane au moins depuis le milieu du XVe siècle.

Séance du 16 juillet. — M. Gauckler expose les résultats des dernières recherches qu'il vient de reprendre dans le sanctuaire syrien du *Lucus Furrinæ*, à Rome.

Sous les ruines superposées du temple le plus récent improvisé au temps de Julien l'Apostat, et du somptueux édifice que deux cents ans plus tôt le *cistiber* Gaïonas avait fait construire en l'honneur de l'avènement de Commode à l'empire, M. Gauckler a retrouvé les restes d'un troisième sanctuaire plus ancien encore, que les particularités de son appareil permettent de dater du Ier siècle de notre ère.

De ces trois édifices étagés, celui qui occupe le niveau supérieur, et qui est aujourd'hui complètement déblayé, offre, dans ses dispositions architecturales, un curieux mélange d'éléments païens et chrétiens. Mais il présente en même temps certaines particularités, notamment un système d'étroites meurtrières, percées à travers le double écran de la façade de l'édifice principal, et conjuguées de manière à concentrer les rayons du soleil levant sur les statues divines qui se dressaient dans les niches du fond, tandis que le reste de la nef demeurait plongé dans l'obscurité.

M. Gauckler a retrouvé de curieux spécimens de faïences émaillées turquoise, jaune, vert émeraude et bleu foncé, qui sont certainement de fabrication babylonienne ou chaldéenne, et dont l'on constate pour la première fois la présence à Rome dans un monument de l'époque impériale.

Ainsi se précise et s'accuse, à mesure qu'avancent les fouilles, le caractère oriental du sanctuaire du Janicule.

M. Dieulafoy constate l'analogie de ce temple

avec des sanctuaires du même genre, dont on retrouve les traces en Perse.

Deuxième Congrès International d'Archéologie. — Le 2me Congrès international d'Archéologie a eu lieu en Égypte au printemps de 1909, sous la haute direction de M. Maspero, membre de l'Institut, directeur général des Antiquités de l'Égypte, assisté de MM. Barsanti et Legrain, directeurs des travaux de restauration des monuments antiques de l'Égypte, Breccia, directeur du Musée d'Alexandrie, Casanova, Chassinat, Hertz-Bey, architecte en chef des monuments arabes, P. Lacau, attaché au Musée égyptien du Caire, Moëller, etc.

Tous les gouvernements de l'Europe ont tenu à être officiellement représentés à ce Congrès par l'élite de leurs savants et de leurs professeurs.

De nombreuses Sociétés savantes et artistiques y ont aussi envoyé des délégués. Des communications intéressantes ont été faites, bien que dans une trop grande variété de langues. Des visites et excursions aux monuments de l'ancienne Égypte, et à ceux des civilisations grecque, romaine, byzantine, muzulmane et moderne, ont été organisées et assidûment suivies, même par les dames. Le IIIe Congrès se réunira à Rome en 1911.

La récente fondation du Musée archéologique d'Alexandrie en 1892, a mis à néant l'opinion maintes fois exprimée, qu'il n'y a rien à trouver en fouillant le sol de la cité si souvent détruite.

On y emploie un procédé curieux pour conserver leur peinture aux objets qui se trouvent au moment de leur découverte peints de couleurs vives mais éphémères et qui disparaissent généralement en quelques jours. Ces objets colorés sont exposés dans les vitrines de verre d'un jaune intense, dont l'effet semble être d'une grande efficacité. Il va de soi qu'on ouvre ces vitrines aux visiteurs, pour juger des colorations sans la superposition du verre jaune qui laisse cependant apprécier les formes.

***

Des communications intéressantes ont été faites dans les salles de l'Hôtel Khédivial, parmi lesquelles il faut noter celles de :

Mgr Duchesne, sur les sanctuaires chrétiens d'Aboukir.

M. le prof. Thiersch de Fribourg, sur le phare d'Alexandrie et sur le Sérapeum, avec essais de restauration et projections.

M. le Dr Breccia, la guirlandomanie alexandrine.

M. le prof. Perdrizet, les fragments de Satyros, sur les dèmes d'Alexandrie.

M. le prof. Van den Ven, Alexandrie et la légende de saint Spiridon, etc.

Académie française. — *Séance du 13 mai 1909.* — Sur la proposition de ses commissions, l'Académie décerne les prix suivants :

Prix de 500 fr. à l'ouvrage : *Les Catacombes de Rome*, par M. Maurice Besnier.

PRIX CHARLES BLANC. Un prix de 900 fr. à l'ouvrage de M. Gustave Clause intitulé : *Les Sforza et les arts en Milanais* (1450 1530).

Des prix de 500 fr. à chacun des ouvrages suivants : *La peinture, des origines au XVIe siècle*, par M. Louis Hourticq; *Les anciens artistes peintres et décorateurs mulhousiens jusqu'au XIX siècle*, par M. Ernest Meininger.

PRIX JULES FAVRE (1,000 fr.), à Mme Reynès-Monlaur, pour son livre intitulé *Jérusalem.*

Les Sociétés des beaux-arts des départements. — Du 1er au 4 juin a eu lieu à l'École des beaux-arts, la 33e réunion annuelle des délégués des Sociétés des beaux-arts des départements. Des mémoires ont été lus par MM. Deydier, sur les œuvres d'art de l'église de Cucuron (Vaucluse) ; Lex, sur la chapelle des Gendrets dans l'église Saint-Vincent de Chalon; l'abbé Brune, sur Maximilien de Vautrey, son effigie funéraire et son inventaire mobilier.

De M. Jadart, sur le sort des œuvres d'art à Reims pendant et depuis la Révolution (1790-1909) ; Gandilhon, sur des documents pour servir à l'histoire des arts à Bourges, du XIVe au XVIe siècle.

De M. le baron Guillibert, sur les portraits de Pereise et de M. du Vair, par le peintre Finsonius, flamand d'origine ; M. Jacquot s'est occupé des anciens graveurs de l'est de la France ; de M. Beaufils, qui a lu une savante étude sur les effigies des pierres tombales du Moyen-Age, dans le département de Seine-et-Marne ; de MM. Martin et Jeanton, qui ont eu la patience et le rare mérite de relever les pierres tombales figurées du département de Saône-et-Loire.

De M. Delignières, sur les sculptures des clefs de voûte de la nef de l'église Saint-Vulfran, à Abbeville ; l'abbé Bossebœuf, sur l'histoire des arts en Blésois ; le chanoine Urseau, d'Angers, sur les peintures du plafond de la salle des gardes du château de Plessis-Bourzé.

Association des anciens membres du Séminaire historique de l'Université de Louvain. — Une association qui vise à grouper tous les anciens membres du Séminaire d'histoire ecclésiastique, des conférences d'Histoire et du Séminaire historique de l'Université de Louvain vient de se constituer. Dès aujourd'hui elle groupe environ cent cinquante membres. MM. les professeurs Moeller et Cauchie en ont accepté la présidence d'honneur.

Bibliographie.

FIGURALE HOLZPLASTIK. — SCULPTURES EN BOIS CHOISIES ET PUBLIÉES, par M. Julius LEISCHING. — T. Ier, Recueil, gr. in-4° de 70 pl., phototypies. Vienne, Anton Schroll & Cie, 1908.



LA sculpture en bois mérite une étude à part, surtout en Allemagne, et en Autriche, particulièrement dans les pays alpins, où elle abonde. Les sujétions étroites dues à la matière, le caractère moins monumental et plutôt mobilier inhérent à sa destination, les variantes d'écoles résultant de son développement dans certaines régions forestières en font un sujet distinct en archéologie, sujet de la compétence de l'éminent directeur du musée Archiduc Rainer à Bruenn en Moravie.

Le premier recueil qu'il nous en donne, en un volume superbe et bien digne de la célèbre maison d'édition Schroll, concerne des spécimens, la plupart inédits, de sculptures en bois conservées dans des collections privées viennoises. Le volume suivant contiendra les sculptures contenues dans les églises autrichiennes et dans les musées.

L'auteur attend d'avoir réuni tous les matériaux de son étude et de les avoir placés sous les yeux du public, avant de publier un volume de texte contenant ses déductions. En attendant, il met aux mains des artistes et des amateurs une multitude de figurations plastiques d'un haut intérêt, remarquables par leur style et leurs types traditionnels. M. Julius Leisching et son éditeur rendent ainsi aux archéologues et aux professionnels de l'art un service dont nous devons les remercier vivement.

Les collections dont ce recueil est tributaire sont notamment les collections Figdor, Miller de Aichholz, Wilczek et Hans Schwartz. Les objets appartiennent pour la plupart aux XVe et XVIe siècles ; ils proviennent en majorité du Tyrol et de l'Allemagne du Sud ; il s'y rencontre quelques morceaux italiens, bourguigons, brabançons et flamands. Plusieurs sont polychromés et dorés.

Certains sont émouvants par leur réalisme naïf et la sincérité de l'expression. On sait que Michel Pacher et son école ont valu au Tyrol une grande réputation par leurs sculptures en bois. M. Julius Leisching en publie pour la première fois une belle série ; et il nous promet, avec son second volume, des révélations sur les maîtres qui les ont produites.

L. C.

PANÉGYRIQUE DE L'IMMACULÉE DANS LES CHANTS HYMNOGRAPHIQUES DE LA LITURGIE GRECQUE, par le P. J. THIBAUT. — Grand in-8°, 52 pp. Paris, Picard, 1909. Prix : 10 fr.

Le dogme de l'Immaculée Conception de Marie a été inscrit par les Grecs au nombre des divergences qui séparent les deux Églises d'Orient et d'Occident.

Or ce dogme, implicitement contenu dans la tradition chrétienne universelle, n'a été repudié par l'Église de Photius que sous des influences protestantes et rationalistes. L'Orient tout entier reconnaît l'Immaculée Conception, sa liturgie la proclame sans cesse. C'est ce qu'a prouvé le P. Thibaut dans une élégante plaquette, où il édite une série d'hymnes grecques qui constituent un éloquent panégyrique de l'Immaculée.

L. C.

ARMORIAL DES ARCHEVÊQUES DE BOURGES, par M. le marquis DES MÉLOIZES. — In-8°, 28 p., XI pl. Tardy-Pigelet & fils, Bourges, 1909.

L'auteur distingué de la belle publication *des Vitraux de la cathédrale de Bourges* a eu l'occasion, dans ses longues recherches, de former la collection complète des armoiries des archevêques, depuis l'époque carlovingienne. Les armoiries n'existaient pas encore à cette époque, mais on a attribué aux évêques antérieurs au XIIIe siècle les armoiries ultérieurement adoptées par leurs familles. En publiant avec soin cette jolie série héraldique, M. des M. a rendu un service aux érudits. Il serait à souhaiter que pareil travail soit entrepris dans tous les diocèses.

L. C.

HUBERT AND JOHN VAN EYCK, THEIR LIFE AND WORK, by W. H. James WEALE. — With 41 photogravures plates and 99 other illustrations. London, John Lane the Bodley Head. MCMVIII.

Nous avons fait connaître l'important ouvrage sur les frères Van Eyck publié par notre éminent collaborateur M. W. H. James Weale. La Revue *L'Art flamand et hollandais* lui consacre un compte rendu que nous nous plaisons à reproduire.

Le profond érudit, l'homme à l'intelligence toujours aiguë et vivace, notre ancêtre à tous dans le domaine de

l'histoire de l'art, l'auteur de livres vieillis et jaunis dans les bibliothèques, l'infatigable fouilleur d'archives, auteur de découvertes de toute nature, auquel l'histoire de nos primitifs est infiniment redevable. — James Weale épie d'un regard non sans ironie derrière ses lunettes brillantes, le groupe de jeunes historiens d'art. Assez longtemps il s'est tu, leur laissant le temps de vider tout leur sac, ensuite il a pris un malin plaisir à relever les tas d'insanités, phrases creuses et inexactes qui fourmillent dans les écrits de certains d'entre eux... Il a fait cela sans avoir l'air d'y toucher, simplement en plaçant en regard l'une de l'autre leurs assertions diverses, en confrontant innocemment leurs théories et leurs opinions. Plus que n'importe qui, il avait le droit d'agir de la sorte et il est à souhaiter que son livre ait pour effet salutaire d'assagir quelques-uns de ces écrivains ou de les amener à plus de circonspection.

Disons un mot de la méthode employée ici par Weale. Il donne d'abord une courte liste des dates connues et formellement établies dans l'histoire des frères Van Eyck. Suivent tous les documents connus jusqu'à ce jour, dans l'ordre chronologique et dans leur forme originale, avec mention de leur provenance. Puis vient une très intéressante bibliographie qui remonte jusqu'en 1430 et qui s'étend jusqu'aux derniers écrits concernant les Van Eyck, publiés avant la parution de l'ouvrage. Alors commence le travail proprement dit de l'auteur, par la biographie de Hubert et Jean, où il met ce qu'il faut, sans s'étendre plus que de raison. — A celle-ci fait suite comme point capital de l'ouvrage un catalogue détaillé et raisonné de l'œuvre l'Adoration de l'Agneau, leur œuvre commune ; puis les œuvres incontestées de Jean, celles attribuées aux deux ; les pièces perdues et enfin un chapitre de notes.

Pour chaque œuvre citée, Weale donne une explication et une description très fournies, l'histoire du tableau, les renvois à d'autres travaux et la liste chronologique de tous les auteurs qui en ont parlé, quelquefois avec mention succincte de leur opinion.

En tout son travail, l'auteur reste très objectif. Il se contente de citer les faits, de rassembler des documents ; rarement il émet une hypothèse à lui, plus rarement encore il donne une appréciation personnelle et l'on est forcé de reconnaître que cette discrétion, cette réserve donnent au livre une force et une fraîcheur contrastant agréablement avec toutes les phrases emphatiques qui, surtout en ces derniers temps, ont été écrites sur l'art des célèbres Van Eyck.

Ce n'est point à dire, et certes, Weale serait le premier à le contester, que par son livre, le dernier mot ait été écrit sur le compte des Van Eyck. Mais il est tout évident, que son ouvrage est désormais indispensable à qui veut s'occuper de la question. Weale a établi les bases sur lesquelles d'autres n'auront qu'à édifier.

Un mot d'éloge encore pour l'exécution pleine de goût et la belle illustration du volume. Tout ce qui a quelque droit à être attribué aux frères, ou ce qui a quelque rapport avec eux, y est reproduit, entre autres plusieurs œuvres peu ou pas connues ; la magnifique tête de van der Paele d'Hampton Court, le triptyque de Monsieur Helleputte, le S. François de Philadelphie et une réplique de ce dernier conservée à Madrid, la Vierge et l'enfant de la galerie Doria à Rome, une Vierge avec l'Enfant de Lord Northbrook, une autre de New-York, enfin une série de dessins de ou d'après Van Eyck sortant de bibliothèques ou cabinets d'estampes difficilement accessibles.

B.

DONS FAITS PAR CHARLES VII, LOUIS XI ET CHARLES VIII POUR LA RECONSTRUCTION DES ÉGLISES DE N.-D. DE PONTOISE, DE MONTFORT ET DE CLÉRY, par M. L. RÉGNIER. — Broch. in-8°, Paris, Picard, 1909.

La jolie église de Pontoise date des XIIIe et XIVe siècles. On connaît les noms des deux maîtres de l'œuvre, Hue (1297) et Regnaut-Dupuis, mort avant 1351. Elle fut fortifiée vers 1358. Charles VII et ses deux successeurs la reconstruisirent à partir de 1450, en même temps que Notre-Dame de Cléry (Orléanais) et Notre-Dame de Montfort (Roumois). C'est ce qui résulte des lettres patentes données par le roi et que publie M. L. Régnier.

Ces travaux durèrent une trentaine d'années. On ignore les architectes qui dirigèrent les deux travaux ; peut-être faut-il voir l'un d'eux dans Me Guillaume Caron « maistre de l'œuvre de Pontoise » qui fut consulté en 1468 par l'architecte de la cathédrale de Rouen, Guill. Pontifs. L'église de N.-D. de Pontoise, détruite en 1589, était cruciforme, avec deux tours de façade, une magnifique rose au croisillon Sud, une flèche en charpente à la croisée. L'église de Cléry-sur-Loire, encore existante, a été décrite dans l'*Histoire de Cléry* de M. L. Jarry. Quant à l'église de Montfort, à peine connaît-on encore son emplacement. M. Régnier rappelle les données trop rares qu'on possède à son sujet. Il montre qu'on travaillait à son érection des 1443, et que les travaux se prolongèrent jusqu'à la fin du XVe siècle sous les directions successives de Guillaume Pontifs et de Michel Gohier. C'était un monument d'une grande originalité, d'une extrême légèreté, comportant au centre quelque chose de pareil au fameux octogone de la cathédrale d'Ély. Il existe une gravure de Chastillon intitulée N.-D. d'Escouis en Normandie ; c'est une erreur certaine, et M. Régnier y reconnaît au contraire une précieuse vue ou révélation de N.-D. de Montfort.

L. C.

Périodiques.

BULLETIN DE CORRESPONDANCE HELLÉNIQUE, 1909, n^os^ I-II.

M. H. Grégoire a entrepris pour le compte de MM. F. Cumont et Anderson, éditeurs des *Studia Pontica*, un voyage d'études en Cappadoce, sur lequel MM. Smirnov et Strzygowski ont appelé l'attention par leurs notes sur les églises

rupestres de Göreme et de Soghanly-Déré. Il consacrera prochainement à ces dernières un ouvrage spécial. En attendant il nous donne dans le *Bulletin de Correspondance hellénique* un rapport de son voyage.

Une inscription du Ve siècle conservée au musée du Cinquantenaire de Bruxelles, fait mention de l'église de St-Jean-Baptiste; c'est un tombeau creusé dans le plateau appelé Kara-Samsoun (l'antique Amisos), hypogée transformé en oratoire par les Chrétiens. Ce fut le premier objet des études de M. G.

A l'Ouest de Kavak, la tradition garde souvenir d'une population chrétienne; une église s'élevait naguère sur le *Kilissé-Tépéssi* (colline de l'église).

Le culte de Ste-Barbe est très répandu dans le Pont. On montre à Beuiren un *ayasma* de Ste Barbe, entouré de vestiges byzantins. C'est au couvent de Bizeri que la tradition arménienne place le tombeau de S. Jean Chrysostome. Le prétendu tombeau actuel est une impudente mystification.

De l'église de Yédi-Kapoulou, dont M. Strzygowski a publié un plan, il reste les ruines de chevet.

Matchan possède plusieurs églises intéressantes formant un groupe appelé Göreme. La principale est *Tohaly Kilissé*. On y trouve trois types de décoration :

1° des traits rouges, croix et rosaces, soulignant les arcades ;

2° des peintures de deux époques, à personnages.

Les textes sont datés du XIe siècle et l'église doit être de peu antérieure.

Hemsbey-Kilissé est une *Kreuzkuppelkirche ;* trois absides en fer à cheval autour d'un rectangle de 3^m^,30 sur 3^m^,60. Quatre colonnes en carré portent la coupole par un cintre-arc et des pendentifs ; la nef médiane et le transept sont voûtés en berceau. La croix inscrite dans le carré détermine quatre οἶκοι ; l'intérieur est décoré d'une peinture murale et figure les apôtres, des scènes de l'histoire de la Vierge, SS. Michel et Gabriel, des sujets bibliques, des scènes de la Passion.

L'église dite *Karaulyk-Kilissé* possède une belle représentation de l'Ἀνάληψις.

Elmaly-Kilissé, église à trois absides au bout d'un rectangle de 6^m^,20 sur 5^m^,50, à trois nefs sur quatre colonnes, offre une décoration picturale primitive, en rouge et vert, dont l'iconographie est caractérisée par les archanges aux noms bizarres qui occupent les coupoles (décrite par M. Rott).

Sinasos est le foyer de la renaissance hellénique en Cappadoce. L'église de St-Nicolas et de St-Jean Podrome, fort restaurées, ont perdu leur peinture. Mais aux environs sont deux chapelles rupestres mieux conservées. L'église des Saints-Apôtres forme deux nefs égales, juxtaposées communiquant par quatre arcades en fer à cheval ; dans les murs, les niches habituelles, dans les voûtes, les scènes de la vie du Christ.

Le village de Til (Mélégob) possède une intéressante église déjà décrite par M. Rott. Il n'y a pas encore d'arc outrepassé ; c'est un des plus anciens édifices de la Cappadoce.

Le *Djanavar-Kilissé* est aussi une église à double nef, décrite par M. Rott. On y voit une figure de Ste Catherine et le portrait de la donatrice, et Eudokia, peut-être identique à la nonne Ecatérine. La voûte est occupée par *l'Ancien des jours*. Il tient un livre et bénit ; les Apôtres l'entourent, sur le mur des scènes des deux Testaments.

La jolie église Ste-Barbe a déjà été décrite. Ses peintures datent des environs de l'an mille. Son iconographie est fort intéressante. Une scène fréquente de la région est l'*Eau de l'épreuve*, symbole de la conception virginale, le trait le plus archaïque des fresques capadociennes.

Un monument important et inédit, que relève M. Grégoire, est le grand monastère rupestre d'*Eski-Gumush* près d'Andaval. Le rocher a été évidé pour former une enceinte carrée de 13^m^,50 de côté orientée. Sur les parois se découpent neuf arcades cintrées et des pilastres à ornements incisés.

Cette cour mène à la basilique orientée N.-N.-E. ; c'est une basilique à coupole formée de deux berceaux croisés et quatre οἶκοι, avec trois absides cintrées. Le plan occupe comme d'habitude 5^m^,80 sur 5^m^,90, sans les absides. Il reste des traces de peintures.

Varia.

L'ART FLAMAND ET HOLLANDAIS, n° 12, 1908

M. Hermann-Vos, avec M. Max J. Friedlander, attribue au maître néerlandais de la *Virgo inter Virgines*, le retable conservé au musée Carolino-Augusteuns de Salsbourg, dont le panneau central représente l'Adoration des Mages.

Le Louvre et le British Museum possèdent des livres de dessin de Jacob Bellini, édités jadis par L. Courajod. M. Goloubерd en a entrepris la publication avec l'aide de l'éditeur belge Van Oest. M. Arn. Goffin, en rendant compte

de cette intéressante publication, esquisse le caractère de l'artiste italien qui mérita la notoriété par ses œuvres, et la célébrité par ses fils.

Kunstchronik (19 mars). — M. G. Wustmann publie un document d'où il résulte que le tableau de Cranach le vieux, *La Trinité adorée par la Vierge et saint Sébastien*, conservé au musée de Leipzig, est le retable commandé par la confrérie des archers de Saint-Sébastien en 1515, date que M. Woermann avait assignée à cette œuvre, tandis que d'autres l'avaient fait remonter à 1513 ou 1514.

Die graphischen Künste (1908). — Importante étude de M. V. von Loga sur *Les Dessins de Goya*. — M. A. M. Hind publie un intéressant travail sur des gravures italiennes du XVe siècle, ayant comme prototypes des estampes de maîtres septentrionaux : le « Maître I. A. de Zwolle » et le Maître E. S.

— Articles de MM. A. W. sur la belle édition due à M. H. Giehlow du livre d'Heures de l'empereur Maximilien, illustrée par Dürer.

Revue alsacienne illustrée (1908). — Suite de l'article de M. J. Guiffrey sur trois tapisseries alsaciennes du musée de Strasbourg : les tapisseries de sainte Attale et de saint Adolphe (fin du XVe ou commencement du XVIe siècle), et étude de M. E.-A. Stückelberg sur les représentations sculptées, très fréquentes dans l'art souabe, suisse et bavarois, du Christ entrant à Jérusalem monté sur l'âne.

— Articles de M. A. Girondie sur le miniaturiste et peintre strasbourgeois du XVIIe siècle Frédéric Brentel.

Images du Musée alsacien (1908). — Reproduction de 10 images de baptême alsaciennes du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe siècle, avec texte par M. Th. Knorr.

Jahrbuch der kœniglich preuszischen Kunstsammlungen (1906, fasc. 1). — *Un dessin du Maître E. S.*, par M. M. Lehrs. Il s'agit d'une figure de femme tenant un anneau, au Cabinet des estampes de Berlin. L'artiste a peut-être voulu représenter sainte Catherine. On connaît présentement quatre dessins de ce maître, conservés à l'Institut Stædel de Francfort (esquisse pour la *Madona à la rose*), au musée de Bâle (*Trinité*) et au Louvre (esquisses pour le *Baptême du Christ* et pour la gravure de *saint Augustin et la Sibylle tiburtine*).

— *Une œuvre de jeunesse inconnue d'Andrea Sansovino*, par M. C. von Fabriczy. Il s'agit d'un tabernacle conservé à l'église S. Margherita a Montici, près de Florence. M. Fabriczy a dressé une chronologie de la vie et des œuvres du maître italien de 1460 à 1529.

— *Le groupe du « Saint Georges » de l'église Saint-Nicolas de Stockholm*, conservée au Musée historique de Stockholm, par M. J. Roosval. Cette œuvre en bois curieuse, surtout par la façon dont est représenté le dragon, fut donnée en 1489 à l'église Saint-Nicolas par le Régent du royaume de Suède, en 1491. L'auteur est peut-être Bernt Notke, de Lubeck, auquel on doit une statue du pape Clément (autel du dôme d'Aarhus), et un retable conservé dans l'église du Saint-Esprit, à Reval.

— *Tombeau du pape Paul II*, par M. F. Burger. Une partie de ce monument, exécuté par Mino da Fiesole et Giovanni Dalmata, est conservé dans la chapelle de la *Pietà* à Saint-Pierre de Rome. M. Burger en a retrouvé dans les cryptes du Vatican des fragments inconnus. L'œuvre était une des plus importantes qu'on ait faites de ce genre au XVe siècle.

— *Une* « Madone » *de Gérard David au Musée de Berlin*, par M. Max. J. Friedlænder.

— *Études sur l'histoire de la peinture primitive dans la région du Rhin supérieur*, par M. D. Buckhart. Certaines œuvres, exécutées à Bâle ou dans les environs, trahissent une influence française indéniable. On peut citer, par exemple, une *Madone entre des saints*, à l'église des Dominicains de Bâle (vers 1385) et deux panneaux représentant un *Ange d'Annonciation* et *L'Église*, exécutés par Conrad Witz. Nous savons que ce dernier artiste séjourna en France, au commencement du XVe siècle, et que son père, Hans, fut au service du duc de Bourgogne à Paris et à Bruges, en 1424-1425.

— *Dessins florentins du trecento*, par M. O. Sirén : *Crucifixion* de Giovanni da Milano, *Études de têtes*, par Agnolo Gaddi, scènes de la vie de saint Jean l'Évangéliste et figures allégoriques, par Spinello Aretino, *Deux Apôtres*, par Niccolo di Pietro Gerini, *Madone entre une sainte et un donateur*.

— *Deux œuvres de Lucca della Robbia, nouvellement acquises par le musée de Berlin*, par M. F. Schottmüller. Il s'agit d'un tympan ou lunette, en émail, représentant *La Vierge tenant l'Enfant, entre deux anges*, et d'une autre *Madone*, portant aussi l'Enfant.

— *Sculptures d'Isaïe de Pise à Rome*, par M. F. Burger : tombeau d'Eugène IV à San Salvatore in Lauro, tabernacle de saint André (cryptes du Vatican), figures de la Prudence et de la Tempérance à Saint-Jean de Latran, tombeau de sainte Monique à Sant' Agostino, tombeau de Latino Orsini (cryptes du Vatican), tombeau de Fra Angelico à Santa Maria sopra Minerva, etc. Isaïe de Pise fut un des artistes les plus employés du milieu du XVe siècle.

— *Une « Annonciation » de Botticelli dans la collection Huldschinsky à Berlin*, par M. W. Bode. L'auteur reproduit, à titre de comparaison, un beau portrait d'homme, du même artiste.

— *Torrigiano*, par M. C. Justi. Le grand sculpteur Pietro Torrigiano, dit Piero di Torrigiano d'Antonio, né à Florence en 1472, arriva en Angleterre vers 1509. Il fut chargé d'exécuter le magnifique tombeau de Henri VII et de la reine Elisabeth d'York, conservé encore aujourd'hui dans l'église abbatiale de Westminster. Le monument fut terminé en 1518. Lorsque Torsigiano alla en Espagne, il exécuta pour le couvent des Hiéronymites, fondé en 1414 sur le Guadalquivir, un *Christ en croix*, un *Saint Jérôme* et une *Madone* en

terre cuite. Ces deux dernières œuvres sont aujourd'hui au musée de Séville.

— *Un « Saint Sébastien » de Botticelli, provenant de Sainte-Marie-Majeure, à Florence*, par M. D. von Hadeln. Cette belle peinture est aujourd'hui au musée de Berlin.

— *Une nouvelle gravure sur bois de Sebald Beham*, par M. G. Pauli : *Madone donnant le sein à l'Enfant Jésus*, que l'on peut comparer avec certaines œuvres analogues de Dürer.

Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand. Gand, 1909, nos 1 et 2.

A. Roersch. *Les secrétaires flamands d'Érasme.*

Hilaire Bertolf né à Lede à la fin du XVe siècle.

(L'étude complète paraîtra dans les *Annales de la Société*).

H. Hoste. *Comment les caractères de l'Architecture flamande se montrent-ils dans les monuments brugeois ? Quelles sont les influences qu'on rencontre dans ces édifices ?*

A l'époque gothique l'emploi de la brique et l'assimilation des éléments étrangers au goût indigène s'affirme dans les monuments de moyenne grandeur, tandis que dans les édifices à allure monumentale l'influence étrangère française se fait sentir davantage.

A la période romane, on remarque l'influence prépondérante des écoles de Tournai et de Normandie.

G. Hulin. *Lucas de Heere et les portraits anglais portant son monogramme supposé.*

Le monogramme de Hans Ewouts récemment découvert, permet de dire que c'est à ce peintre peu connu que l'on peut attribuer les portraits anglais qui étaient considérés jusqu'ici comme une œuvre de Lucas de Heere.

Les Arts anciens de Flandre, Dr M. Cam. Tulpinck, t. III fasc. 4, 1908-1909. Bruges.

J. Gestoso y Perez. *Notice historique et biographique des principaux artistes flamands qui travaillèrent à Séville depuis le XVIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe.*

Ces pages sont consacrées à deux artistes flamands du XVe siècle, Dancart Pietersayn et maître Marco le flamand, les deux principaux sculpteurs des stalles de la cathédrale de Séville et à Roger de Rolduc, imagier et statuaire flamand du XVIe siècle, qui exécuta d'importants travaux en Espagne.

R. Maere. *Les retables de Villers la Ville.* Notre collaborateur fait des rapprochements intéressants entre les deux retables de Villers la Ville et certaines autres œuvres de la même école bruxelloise conservées en Belgique et à l'étranger.

L. Conforti. *La bataille de Pavie. Tapisserie du Musée de Naples.* C.s tapisseries, au nombre de sept, reproduisant les épisodes les plus marquants de la célèbre bataille de Pavie, sont l'œuvre de Bernard van Orley et constituent le plus ancien exemple de tapisserie à sujet de bataille.

Cam. Tulpinck. *La collection Camberlyn d'Amougies, à Pepinghen.* Description du *Couronnement d'épines* de Bosch.

Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg. T. XLIV. Maestricht, 1908.

P. Doppler. *Schepenbrieven van het kapittel van St-Servaas te Maastricht.* L'auteur a analysé 1835 actes scabinaux du Chapitre de Saint-Servais, de 1257 à 1686. On y trouve de nombreux renseignements, pour la connaissance toponymique de l'ancien *Trajectum ad Mosam*, pour l'histoire des institutions et des usages locaux, etc.

W. Goossens. *Eene voortzetting der « Annales Rodenses. »* Chronique de l'abbaye de Rolduc pour les années 1701 et 1702.

Le même. *Romeinsch vaatwerk gevonden te Kerkrade en te Houthem-St-Gerlach.*

M. Rutten. *Het nieuwe voetstuk der S. Servatius-buste in de Kerk van dien Heilige te Maastricht.* En 1883, le musée de Hambourg fit l'acquisition de huit plaques en argent, ciselées par un orfèvre maestrichtois au commencement du XVe siècle. M. R. reproduit ces plaques, où se trouvent représentés des épisodes de la vie de saint Servais.

Bollettino d'Arte (1907).

— *Un successeur de Gentile da Fabriano à Fermo*, par M. A. Colasanti.

— *La Cloche de San Marco de Florence*, par M. G. Carocci.

— *La reconstruction du Campanile de Venise et de la Loggetta de Sansovino.*

— *La « Nativité avec effet de nuit » de Lorenzo Lotto*, de la galerie royale de Venise, par M. G. Sinigaglia.

— *Les Sarcophages ravennates de San Rainaldo, de S. Barbaziano et du Beato Pietro Peccatore, et les dernières recherches*, par M. Muratori.

— *« Monte Ovolo » dans le Val du Reno*, par M. A. Rubbiani, Montovolo est bâti à 900 mètres d'altitude sur un contrefort des Apennins. L'église romane de Sainte-Catherine renferme des fresques du XVe siècle.

— *Un jugement dernier* découvert à San Zeno de Vérone, par M. G. Gerola. Il s'agit d'une vaste composition au trait, gravée sur le mur de la façade.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Abbé Martin (J.-B.). — Histoire des églises et chapelles de Lyon. — 2 vol. gr. in 4°, avec fig. et planches. H. Lardanchet, Lyon, 1909

Bégule (L.). — Le Mont Cassin et ses travaux d'Art — In-4°, 66 pp. 4 pl. 65 fig. A. Rey. Lyon, 1908.

Besson (M.). — L'Art barbare dans l'ancien diocèse de Lausanne. — In-4°, 25 pl. et nombreuses fig. F. Rouge et Cie, Lausanne (Suisse), 1909. Prix : 20 fr.

Boinet (A.). — Catalogue de Miniature de la Bibliothèque. — Vol. in-8°, Salle Genevais, Paris, 1908.

Bonnet (G.). — L'église abbatiale de Saint-Guilhem du Désert. — Vol. in-8°, Caen, 1908.

Le même. — L'influence lombarde dans l'architecture romane de la région montpelliéraine. — Vol. in-8°, Paris, 1908

Charles-Roux (J.). — *a.* Aix-en-Provence, 122 pp. avec 18 grav. hors texte ; *b.* Nîmes, 151 p. avec 26 gr. hors texte. Bloud et Cie, Paris, 1909. Prix : Chacun 1 fr.

Chevrillon (A.). — La Pensée de Ruskin. — Un vol. in-16, 311 pages. Hachette, Paris, 1909.

de Foville (J.) — Pisanello et les Médailleurs italiens. — Vol. in-8°, 128 p. 24 grav. Laurent, Paris, 1908.

De le Rue (J.). — Les Vierges en bois sculpté de l'hôpital de la charité de Lille — Soc. d'Études de Cambrai, t. XII, p. 31-38, 1908.

de Mély (F.). — L'Autel d'Avenos (Rhône). — Vol. in-8°. Paris, 1908.

Eure. — Album artistique d'Archéologie de la Société des Amis des arts du département de l'Eure. Évreux, 1907.

Goffin (A). — Pinturicchio. Les grands artistes. — In-8°, H Laurens, Paris, 1908. Prix : 2 fr. 50.

Hourticq (L.). — La peinture, des origines au XVIe siècle. — In-8°, H. Laurens, Paris, 1908. Prix : 10 fr.

Jadart (H.). — Le palais archiépiscopal de Reims. — In-8°, L. Michaud, Reims, 1908. Prix : 3 fr.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Justice (O.). — Essai sur l'art français dans les monuments civils. — In-12, G Oudin et Cie, Paris, 1908. Prix : 3 fr. 50.

Lahuc (J.). — L'art roman a Saint-Pous-de-Tromières. — In 8°, 94 p. 12 pl. Imprimerie générale du Midi, Montpellier, 1908.

Lemache et Clouset. — Trente Noels poitevins des XVe XVIIIe siècles. — Vol. in-8°, Niort, 1908.

Belgique.

Fierens-Gevaert — Les primitifs flamands. — Van Oest et Cie, Bruxelles.

Le même. — La peinture en Belgique, musées, églises, collections, etc. Les primitifs flamands. — G. Van Oest et Cie, place du Musée, 16, Bruxelles. Prix : 42 fr.

Goloubew (V.). — Les dessins de Jacopo Bellini — Grand in-4°, 300 pl. environ. G. Van Oest et Cie, Bruxelles, 1909. Prix : 1,50 fr.

Kervyn de Lettenhove (H.) et collaborateurs. — Les chefs d'œuvre d'art ancien a l'exposition de la Toison d'Or a Bruges en 1907. — In-4°, 103 pl. G. Van Oest et Cie, Bruxelles, 1909. Prix : 120 fr.

Petrucci (R.). — Histoire générale de l'art. — Deuxième édition. Petit in-8°, 15 p. J. H. Moreau, 1908. Prix : 0,75 fr.

Schweisthal (M.). — La halle germanique et ses transformations. — In-8°, 52 p. Vromant et Cie, 1908. Prix : 2,50 fr.

Espagne.

Cedillo (Conde de). — Un monumento desconocido, Santa Maria de Melque. — In-8° 30 p. Herica, Madrid.

Horne (H.). — Sandro Botticelli, Painter of Florence avec fig. Folio, Bell.

* Lampérez y Romea (V.). — Historia de la Arquitectura Christiania Espanola en la Edad Media. — José Blass, Madrid, 1909.

Lopez (J.). — Historia documentada y critica del Santisimo Cristo de Burgos. — In-8° 279 p. Imp. de Calatrana, Salamanca.

Italie.

Aru (C.). — Chiese pisane in Corsica; contributo alla storia dell' architettura romanica. — In-8°, 94 p., et 10 pl. E. Loescher, Rome, 1909. Prix : 6 fr.

Fornoni (E.). — La cathédrale de Bergame. — In-16, 102 p. Impr. St-Alessandro, Bergamo.

Venturi (A.). — La basilica di Assisi. — In-8°, 164 p., 6 fig. Casa, Rome, 1909. Prix : 5 L.

Chronique.

SOMMAIRE : MONUMENTS ANCIENS : Dijon, Rouen. — AUTOUR DE LÉONARD DE VINCI. — PEINTURES-VITRAUX. — DÉCOUVERTE ARCHÉOLOGIQUE : Rome. — VARIA.

Monuments anciens.

Dijon. — Dans un article des Mélanges de la présente livraison notre collaborateur M. H. Chabeuf nous informe de la démolition prochaine du Cellier Cistercien. Nous apprenons d'autre part qu'il y a un faible espoir de conserver cette œuvre.

***

Rouen. — Le grand portail de la cathédrale de Rouen, va être prochainement dégagé. Les travaux de restauration sont terminés, après avoir duré quinze ans.

Ces travaux ont commencé par la réfection de toutes les parties du XIe siècle se trouvant près de la tour Saint-Romain : petit gâble et balustrade crénelée dont il existait des amorces, et qui figurait sur la gravure de Château. Ensuite fut entreprise la restauration du gâble du XIVe siècle qui s'élève au-dessus de la porte de Saint-Étienne, vers la tour de Beurre. En même temps, on faisait disparaître le lourd contre-fort, élevé au commencement du XIXe siècle, et qui était resté inachevé. Il a été remplacé par un contrefort dont le pinacle ne semble guère heureux. Les échafaudages furent alors surélevés, pour édifier les deux grandes pyramides qui, à gauche et à droite, couronnent la porte centrale. Construites par Jehan Salvart, Jehan Lebrun et Jehan Lescot, de 1407 à 1430, elles avaient été abattues par l'ouragan de 1682. Elles ont été reconstituées et réédifiées avec une très grande sûreté. En même temps, le pignon central était remis en état ainsi que la galerie supérieure et sa claire-voie et le grand arc de la voussure de la rose centrale avec ses redents.

L'autre partie comportait la réfection de la grande galerie du *Viri Galilæi*, des contreforts du XVIe siècle flanquant la grande porte, et des redents de l'arc de la grande voussure du portail. Enfin elle s'est terminée par l'enlèvement du second contrefort élevé à gauche, qui fut remplacé par un contrefort avec couronnement simple, dont on avait retrouvé les traces. Cette disparition mit à jour la dernière voussure du portail Saint-Jean, amortie par une tête ; il reste de ce côté à remplacer la dernière colonne, avec son chapiteau et sa base.

Cette œuvre importante a été achevée grâce aux subventions de l'État, aux souscriptions organisées par l'Archevêque et à la généreuse donation de 100,000 fr. faite par l'architecte Gosselin, dont le nom mériterait d'être rappelé sur cette partie de la construction.

***

Le tombeau de l'archevêque Maurice, caché derrière la rangée de colonnettes avec arcatures qui entoure le chœur ne porte plus d'inscription et les archéologues sont embarrassés pour préciser l'époque de ce mausolée. M. L. de Vesly dans la revue « l'Architecture et la construction de l'Ouest » opine pour la première moitié du XIIIe siècle en se basant sur ce fait que la décoration de la plate-bande de l'archivolte, la statue du prélat, les détails des colonnettes, la physionomie des moulures dénotent une œuvre de l'ère ogivale primitive.

Autour de Léonard de Vinci.

M. Louis Pastor, auteur d'une magistrale *Histoire des papes*, en cours de publication et traduite, volume par volume, de l'allemand en français, vient de publier, avec introduction et notes, un précieux manuscrit récemment découvert à Naples. C'est la relation italienne d'un voyage en Europe fait en 1517 et 1518, journal de route d'un chanoine d'Amalfi, Don Antonio de Beatis, qui accompagnait le cardinal d'Aragon. Dans un article de la *Revue des Deux Mondes*, du 15 septembre 1908, M. Teodor de Wizewa donne une analyse de cette relation, d'autant plus intéressante qu'elle est tout à fait sans littérature ; le bon chanoine, en effet, reflète les choses sans y mettre du sien, impressions personnelles ou réflexions. C'est donc un document sincère, comme les aime notre époque éprise de faits et de preuves ; aussi ne peut-on que souhaiter, avec M. de Wizewa, de posséder bientôt une traduction intégrale du texte italien. Je n'ai pas l'intention de suivre ici l'analyse, limitée d'ailleurs à la France, que donne le très distingué collaborateur de la *Revue*, et signalerai seulement un passage intéressant pour l'histoire anecdotique de l'art. Il s'agit de la visite faite par les deux voyageurs à Léonard de Vinci, « l'un des plus excellents peintres de notre âge », et encore, de ce récit, ne retiendrai-je que quelques traits.

On sait que, en 1515, sollicité par François Ier de venir résider en France, Léonard, âgé — il était né en 1452 — et très affaibli de corps, s'établit dans l'agréable domaine du Clos-Lucé, près d'Amboise, à l'ombre même des murs du château royal. La tradition est qu'il n'y travailla guère de son pinceau et il y mourut à soixante-sept ans, le 2 mai 1519, mais non entre les bras de François Ier, comme on le voit dans les tableaux d'Ingres et de Gigoux ; le roi était alors à Saint-Germain et n'eut pas l'honneur d'assister à ses derniers moments le plus grand artiste, l'homme le plus complet qu'ait produit la Renaissance italienne. Le corps fut inhumé dans l'église Saint-Florentin, comprise dans l'enceinte du château, mais elle a été détruite et les cendres de Léonard ont disparu ; il y a une trentaine d'années, on a cru retrouver un fragment de la pierre tombale.

Le temps, les agents naturels et les hommes se sont acharnés à l'envi sur l'œuvre de Léonard. Nous n'avons même pas un croquis certain de ce colossal Francesco Sforza, figure équestre haute de vingt et un pieds, dont le modèle — Léonard y avait travaillé seize ans — fut achevé en 1498. Mais, dès l'année suivante, les arbalétriers gascons de Louis XII s'amusèrent à le prendre pour cible et le détruisirent. Ainsi disparut, sans laisser d'autre trace qu'une mention rapide dans les chroniques, un chef-d'œuvre qui aurait sans doute disputé au Gattamelata de Donatello, à Padoue, et au Colleoni de Verrocchio, à Venise, l'honneur d'être la plus belle statue équestre de l'Italie et de l'âge moderne.

Périra de même une autre œuvre capitale de Léonard. En 1503, le gonfalonier Soderini l'avait chargé, avec Michel-Ange, de deux amples compositions historiques destinées à la grande salle du Palais-Vieux, à Florence. Léonard devait représenter un épisode de la bataille d'Anghiari, gagnée en 1440 par les Florentins sur Nicolas Piccinino, le capitaine-général du duc de Milan ; Michel-Ange eut à peindre un fait de la guerre de 1406,

qui fit sombrer, et pour toujours, la liberté de la République de Pise.

Léonard prit pour sujet une mêlée de cavaliers autour d'un étendard disputé ; Michel-Ange imagina de représenter un parti de soldats surpris par l'ennemi en pleine baignade dans l Arno. Belle occasion de montrer en toutes les attitudes des corps nus et de déployer cette science des anatomies, des musculatures et des mouvements, où se plaisait l'art austère, souvent tourmenté, de Florence. On a conservé par une gravure de Marc-Antoine Raimondi, un fragment de cette composition tumultueuse, héroïque, dit les *Grimpeurs*, parce que plusieurs personnages s'affairent au sortir de l'eau pour se hisser au-dessus des grèves escarpées. De la composition de Léonard, nous connaissons un morceau gravé au XVIIe siècle par Edelinck, d'après un dessin de Rubens, aujourd'hui au Louvre. Il s'en rencontre aussi une reproduction partielle dans l'*Etruria Pittrice*, et qui serait la traduction d'un dessin du Bronzino.

Les deux cartons firent l'admiration de l'Italie et du monde, puis disparurent obscurément, sans doute dépecés par des admirateurs vandales. Il n'en subsiste aucun fragment authentique, pas même celui qu'a copié Rubens. Quant aux fresques, elles ne furent jamais exécutées, et à la place des chefs-d'œuvre promis, on ne voit dans l'immense salle que les peintures historiques de Vasari, sombres, lourdes et faisant beaucoup plus mauvais effet que rien du tout.

Pour ce qui est du chef-d'œuvre le plus populaire de Léonard, cette *Cène*, que Prud'hon proclamait « le premier tableau du monde », c'est une ruine dont on va encore vénérer à Milan les restes à peine reconnaissables, sur la muraille du réfectoire du couvent dominicain, dont l'église porte le vocable harmonieux de Sainte-Marie-des-Grâces. Les hommes sont ici les grands coupables ; mais, lorsque, en 1652, les moines ouvrirent cette porte qui coupe les pieds du Christ, il firent moins de mal à l'œuvre sublime que les restaurateurs empiriques, moins surtout que Léonard lui-même, dont la science ce jour-là fit faillite. Au lieu du procédé éprouvé de la fresque, il imagina une espèce de peinture à l'huile, si bien que, peu d'années après l'achèvement en 1499, l'ensemble était déjà fort compromis. En 1726, Bellotti offrit aux Dominicains de rendre à la *Cène* sa jeunesse abolie et ce fut un désastre. On raconte aussi que, malgré l'ordre absolu du général Bonaparte, on fit, en 1796, une écurie du réfectoire. Les murailles et les peintures auraient eu alors beaucoup à souffrir de la brutalité militaire. Mais alors comment se fait-il que le médiocre *Calvaire* de Montorfano, qui fait face à la cène et fut exposé aux mêmes outrages, soit si parfaitement conservé ? En ce moment, une tentative suprême est faite pour sauver cette ombre, semblable à un pastel plus qu'à demi effacé. Je souhaite bonne chance aux habiles restaurateurs, mais ils auront fort à faire, ne serait-ce que pour enlever certaines retouches injurieuses ; ainsi la bouche du saint Pierre est vilainement tordue, un trait d'ultra-réalisme que je ne mets pas sur le compte de l'artiste.

Si le temps et les hommes se sont acharnés sur l'œuvre de Léonard, la critique moderne ne l'a pas épargnée davantage, et on en est à se demander s'il existe plus de trois tableaux authentiques, indiscutables, de sa main. Eh bien, en ce temps où les experts se contredisent à l'envi, où les documents écrits ont à bon droit plus de valeur que les opinions les plus autorisées, le récit du chanoine amalfitain est une pièce importante à verser au dossier. Antonio de Beatis nous apprend d'abord que le grand homme est paralysé du bras droit, mais pas assez, cependant, pour être empêché de peindre ou de dessiner; je le crois bien, puisque Léonard était gaucher. De plus « il a fort bien instruit un élève venu d'Italie, qui travaille excellemment sous sa direction. » Quel était cet élève ? Le nom serait sans doute facile à retrouver, ne fût-ce que dans le testament de Léonard qui a été conservé, je crois. Mais j'écris à la campagne et privé d'instruments de travail.

Léonard de Vinci fit voir aux deux visiteurs un traité d'anatomie à l'usage des peintres, où d'une manière absolument nouvelle, il avait étudié sur le corps humain tous les organes, muscles, veines, nerfs et jointures, jusqu'aux intestins et viscères intérieurs : « Il nous a dit avoir disséqué plus de trente corps d'hommes et de femmes de tout âge. Il a également écrit une foule de livres sur la nature des eaux, sur diverses machines, ainsi que sur d'autres sujets qu'il nous a cités... Il a montré à Sa Seigneurie trois tableaux : le portrait d'une jeune dame de Florence, peint au naturel jadis, sur l'ordre de feu le magnifique Julien de Médicis ; une figure de saint Jean-Baptiste tout jeune : enfin, une Vierge avec l'enfant, assise sur les genoux de sainte Anne, toutes trois œuvres infiniment parfaites ».

Pour le portrait de femme peint « jadis » à Florence, il me paraît devoir être identifié avec la *Joconde*, que Léonard, nous le savons, avait emportée en France et qui fut acquise par François Ier pour 4,000 écus d'or. Le *Saint Jean* est plus que probablement le n° 458 du Louvre ; quant à la *Vierge* assise sur les genoux de sainte Anne, il s'agit sans doute de la *Sainte Anne* du Louvre, n° 449. Ce sujet a beaucoup préoccupé le Vinci ; dans le recueil de ses dessins, dit recueil Vallardi, acheté 36,000 francs par le Louvre en 1857, il se trouve une variante, mais, selon moi, très inférieure, du même sujet ; il s'en voit une autre, carton, à la National Gallery de Londres. Comme composition, le tableau du Louvre vaut mieux que l'une et l'autre ; Léonard n'était pas de ces artistes qui gâtent leur inspiration en y insistant.

Parmi les dessins de lui que possède le Louvre est une feuille d'admirables sanguines pour la figure de l'enfant ; à la vente du roi de Hollande, en août 1850, fut produit une étude de draperie pour la Vierge ; les mandataires de notre musée national la laissèrent échapper et on le doit regretter.

Pour le dire en passant, je tiens les dessins de Léonard pour les plus beaux qui soient ; les études de draperies que l'on voit au Louvre, sont étonnantes et une tête d'homme présente la précision, la finesse d'un Dürer, avec ce je ne sais quoi de noble dans le vrai, qui dépasse tout.

D'après le catalogue du Louvre, la *Sainte Anne* aurait été rapportée d'Italie par le cardinal de Richelieu et ne serait entrée qu'après sa mort dans la collection royale On a dit, enfin, que pendant son séjour de quatre années au Clos Lucé, Léonard malade et vieilli ne produisit rien. Mais le récit de Antonio de Beatis est formel, Léonard peignait et dessinait encore, sauf à se faire aider par un « excellent » élève.

Je conclurais donc volontiers que la *Sainte Anne* est bien son œuvre, soit qu'il l'ait apportée avec lui d'Italie, soit qu'il l'ait peinte en France ; que si même on admet une part de collaboration, le tableau n'en demeure pas moins son œuvre propre. En exigeant pour qu'une peinture soit originale, que seule y ait travaillé la main de l'artiste, combien resterait-il dans les musées de morceaux authentiques et personnels ?

Et cependant, au moment d'exprimer une affirmation, j'hésite et me contente d'apporter une nouvelle donnée à un problème passionnant, puisqu'il s'agit d'un des plus précieux trésors de notre musée national. Le temps et les hommes ne l'ont pas épargné, mais je ne puis souscrire au jugement de Louis Viardot, qui, l'appelant, à tort d'ailleurs, puisqu'il y manque saint Joseph et saint Jean, une *sainte Famille*, lui accole par surcroît l'épi-

thète inattendue de « bizarre ». Je ne vois rien de bizarre, bien au contraire, dans cette scène charmante où la vieille aïeule tient maternellement la jeune mère assise sur ses genoux, l'une et l'autre attentives aux jeux de l'enfant.

Mon but a donc été moins de discuter, encore moins d'affirmer que d'appeler l'attention des critiques sur le témoignage de don Antonio de Beatis. J'estime qu'il mérite d'être examiné et contre-examiné [1].

Henri CHABEUF.

Saint-Seine-l'Abbaye (Côte-d'Or), ce 5 août 1909.

Peintures. — Vitraux.



PARMI les meilleurs artistes chrétiens des Flandres, et les plus habiles décorateurs d'églises, figure M. Arthur Wybo, peintre et verrier. Il est de ceux qui savent produire des conceptions neuves, tout en restant fidèle à la tradition du moyen âge. Il a des anciens la pureté du trait et la force de style ; mais dans la vieille langue gothique il exprime ses propres idées et raconte des choses senties.

Nous reproduisons un fragment d'un vitrail, appartenant à une série de ses verrières, représentant l'Histoire de la sainte Croix, et destinées à la nef latérale Sud de la belle église de Ste-Walburge à Furnes [1], dont nous avons plusieurs fois entretenu nos lecteurs, récemment encore à propos des stalles. Le morceau que nous donnons représente une des scènes de l'Invention de la sainte Croix. C'est une composition fort bien comprise selon les principes de l'art du verrier.

Monsieur Wybo vient de reprendre la succession du plus ancien peintre verrier de la Belgique, ou du moins la maison que François Capronnier fonda en 1820. On sait que cet établissement important a fourni la décoration verrière de plusieurs grands monuments, notamment de la cathédrale de Tournai ; sa production fut considérable et de bon aloi, bien que pas





Sainte Walburge à Furnes. — Vitrail de la nef latérale.

toujours aussi bonne au point de vue du style que les œuvres personnelles de M. Wybo. L'église Ste-Gudule à Bruxelles, celle de Sainte-Marie à Schaerbeek, la cathédrale de Bois-le-Duc, maints autres édifices de Belgique, de

1. *Journal des Arts* du 14 août 1909.

1. Ces vitraux sont donnés par les familles de Spot-Dautricourt et Van Elslande.

France, d'Allemagne, de Hollande possèdent des vitraux de l'atelier Capronnier, qui a orné plus de trois cents églises d'Angleterre.

Il nous plaît d'apprendre que cet établissement d'art, si important par son passé, va revivre sous la direction d'un véritable artiste chrétien, pénétré des principes féconds, qui ont trop souvent manqué à nos artistes verriers.

***

Une Exposition de tableaux anciens de l'école italienne a été organisée à la galerie Trotti, à Paris, en janvier dernier.

Dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, M. Lafenestre dit que la toile la plus ancienne de l'exposition est une *Adoration des mages* du style véronais. L'esprit de Pisanello et de Piero della Francesca anime le diptyque conjugal, d'origine ferraraise, qui représente *Alessandro di Bernardino dei Gozzadini et sa femme*. Deux images de *la Vierge* sont attribuées à Botticelli; l'une, *la Vierge à la grenade*, paraît sortir de son atelier; l'autre, *la Madone de la famille Concina*, par la facture, la conformité du type féminin à d'autres ouvrages célèbres, est une œuvre du maître et peut être datée de l'époque où il revenait de Rome.

La plus grande place dans cette Exposition était occupée par des peintres de Venise. « Depuis le Titien jusqu'à Guardi, on en put suivre l'évolution à peine troublée durant la période classique au XVIIe siècle. » De Sebastiano del Piombo on voyait là les *Portraits du marquis de Pescara* et de *Vittoria Colonna*, assemblés sur la même toile, où le coloris vénitien enveloppe le rigoureux dessin romain. De l'original et séduisant Lorenzo Lotto il y avait une *Vierge et les donateurs*, remarquable par la délicatesse de la distribution des lumières. Moroni a peint deux des trois Madruzzi, dont le troisième est du Titien. Ces trois tableaux ont une simplicité, une sérénité imposantes, une beauté grave et sont remarquables par l'expression des physionomies. Ceux de Moroni sont plus encore dépourvus d'apparat, et la sincérité un peu grave de l'excellent portraitiste, son harmonie loyale se retrouvent dans le charmant portrait du noble *Signorino*.

Découverte archéologique.

Rome. — Le renouvellement du pavé de marbre dans la basilique vaticane a amené la mise au jour de fragments nombreux, couverts d'inscriptions ou de figures décoratives.

Pour former le pavé multicolore de la basilique actuelle, les artistes de la Renaissance n'avaient pas hésité à briser les monumentts de l'antique basilique, et retournant les marbres, à scier les monuments, sans aucun respect pour l'antiquité, sans aucun soin pour les inscriptions si précieuses pour l'histoire. Or, en relevant les dalles de la chapelle Sainte-Prétronille, on a trouvé, couchés à l'envers et enfoncés dans la chaux, où ils ont laissé leur empreinte, plusieurs marbres précieux, non seulement par la matière, mais par les motifs sculpturaux dont ils sont ornés. L'un de ces fragments semble appartenir à la bonne époque classique, un autre est en style byzantin ou roman et doit avoir servi probablement d'*antipendium* à l'un des autels de l'antique basilique. Un autre enfin porte une inscription sépulcrale d'un capitaine du château Saint-Ange, datée de 1525, et par là même antérieure d'à peine deux ans, au fameux sac de Rome par le connétable de Bourbon. Ces fragments ont été soigneusement recueillis dans un dépot spécial. En creusant dans le centre de la chapelle de Sainte-Pétronille, on a retrouvé les murs antiques qui appartiennent à l'ancien monastère des Saints-Jean-et-Paul, situé au chevet de la basilique ancienne. Les sondages continueront et seront très intéressants lorsqu'on arrivera à la chapelle opposée dédiée aux papes du nom de Léon, sous laquelle, à une certaine profondeur, existe une source d'eau limpide de bonne saveur [1].

Varia.



L'ASSEMBLÉE générale annuelle de la Commission royale des Monuments aura lieu le lundi 25 octobre prochain.

A l'ordre du jour sont inscrites les questions suivantes :

1° Y a-t-il des niches exclusivement décoratives dans les monuments gothiques ? Certains prétendent que des niches, même agrémentées de consoles, ont pu être construites pour la figuration seulement, sans être destinées à recevoir des statues. Ont-ils raison ou tort ?

2° Développer les notions et les raisons fondamentales de l'emploi de l'or en architecture et en sculpture.

3° L'art architectural ancien a, dans la pratique, des raffinements de construction encore peu étudiés. Telles sont les déformations qui affectent certains monuments grecs, gothiques et de la Renaissance.

La Commission royale demande de relever et de cataloguer, en Belgique, ces déformations, dont l'église remarquable de Mouzon (Ardennes françaises), la collégiale (ancienne cathédrale) d'Ypres et la belle église de Léau, notamment, paraissent offrir de curieux exemples.

Ces déformations sont-elles voulues ou accidentelles ?

4° Inventaires des objets d'art appartenant aux établissements publics.

1. *Journal des Débats.*

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, 41, rue du Metz, à Lille. — Quai aux Bois, à Bruges.